МЕМУАРЫ
ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

ВСЕРОССИЙСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКВА 1947

801-15
1138

Н. А. СМИРНОВА

Я 306/334

ВОСПОМИНАНИЯ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
П. А. МАРКОВА

ВСЕРОССИЙСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО
МОСКВА · 1947

2010388018

Государственная
ордена Ленина
БИБЛИОТЕКА СССР
им. В. И. ЛЕНИНА

47-29539

Дорогому Николаю Ефимовичу Эфросу
посвящает эту книгу

Автор.

На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною...

А. Пушкин.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
От редакции	7
Мои учителя	11
А. И. Южин	33
Иностранные гастролеры	51
Провинциальные скитания	69
Н. Е. Эфрос	153
В театре Корша	173
М. М. Блюменталь-Тамарина	208
В Малом театре	228
В. И. Качалов	315
К. С. Станиславский	325
Художественный театр	347
Школа и Студия Малого театра	382
Анкета по психологии актерского творчества Н. А. Смирновой	426

Отв. редактор *П. А. Марков.*

Художник *И. Н. Авринский* Техн. редактор *С. П. Петров.*

Сдано в производство 5/X-46 г. Подписано к печати 26/II-47 г.
Объем 27,5 печ. листов. Уч.-изд. 30,5 листов. 44 160 зн. в печ. листе.
Формат бумаги 60×92/16. А01937. Тираж 8 000 экз. Цена 35 руб.

Типография. Москва, ул. Ф. Энгельса, 46. Зак. 1670.

ОТ РЕДАКЦИИ

Автор этой книги — Надежда Александровна Смирнова, крупная и значительная актриса, человек острого и пытливого ума, энергичный театрально-общественный деятель, охватывает в своих воспоминаниях более тридцати лет русской театральной жизни. Вряд ли можно найти среди театральных мемуаров много книг, которые давали бы такую широкую картину русского театра, и притом нарисованную ярко и интересно, как книга Н. А. Смирновой.

Н. А. Смирнова пришла на сцену в девяностых годах прошлого столетия, она покинула ее в расцвете сил в 1923 г., но не оставляла режиссерско-педагогической деятельности, руководя Студией Малого театра (впоследствии Государственный Новый театр). Она была участницей и свидетельницей важнейших этапов развития русского театра начала века; ее сценическая судьба сталкивала ее с крупнейшими театральными деятелями и художниками. Вступив в театральную жизнь в дореволюционной провинции, она закончила свою сценическую карьеру признанной актрисой славного Малого театра в советский период, когда усилиями правительства и партии были целиком изменены условия работы и быта, тяготившие провинциального актера, и установлены новые, помогающие полному раскрытию актерского дарования.

В книге Н. А. Смирновой читатель найдет ряд свежих и интересных материалов, касающихся самых различных сторон театральной жизни, начиная от быта и кончая характеристи-

ками выдающихся деятелей сцены. Год за годом, последовательно и увлекательно прослеживает Смирнова изменяющуюся сценическую жизнь России.

Н. А. Смирнова касается и театральной школы, попутно давая характеристики А. П. Ленского и М. П. Садовского как педагогов, и заграничных гастролеров, и творчества Южина и Ермоловой... Она дает прекрасные и тонкие психологические портреты Станиславского, Блюменталь-Тамариной, Качалова, Садовских и многих несправедливо забытых актеров... Она описывает театральную провинцию предреволюционных лет, захватывая и маленькие городки Европейской России, и Сибирь, и Владивосток, всякий раз отмечая их характерные особенности... В книгу Н. А. Смирновой входит описание театра Корша за сезоны 1907—1909 г.г., Художественного театра, Малого театра 1909—1923 г.г. Н. А. Смирнова воссоздает образно и художественно спектакль «Холопы» в Малом театре. Она дает подробную историю зарождения и развития Студии Малого театра. Таково, в беглых чертах, богатое содержание ее воспоминаний.

Н. А. Смирнова пишет правдиво, с огромной любовью к актеру, но нигде не скрывая его недостатков и противоречий. Она вспоминает и общественную деятельность актеров во время революции 1905 г. и в дни войны 1914 г. Она рассказывает, какими путями, под дружеским и умелым воздействием правительства и партии, актеры становились энтузиастическими помощниками советской власти в деле воспитания масс и приобщения их к культурному наследству.

Во всех своих рассказах Н. А. Смирнова отводит на второй план свою личность и свои художественные успехи. Между тем Н. А. Смирнова как актриса заслуживает большого внимания. Начав с провинциальных скитаний, она по праву заняла в Малом театре положение ведущей актрисы. Обладая великолепным темпераментом, прекрасным голосом и богатой техникой, Н. А. Смирнова была не только знаменитой провинциальной героиней — она была большим сценическим художником, создававшим крупные и сильные

образы. Ее амплуа колебалось между ролями гранд-кокет и героинь. В решении ролей ее отличали смелость и яркость сценического рисунка, желание порвать с привычными традициями. Оттого такие ее роли, как леди Макбет и Елизавета в «Марии Стюарт», были настоящими сценическими созданиями, во многом по-новому освещавшими классические произведения и ломавшими установленные театральные подходы к данным ролям. В комедийных ролях Н. А. Смирнова блестяще вела диалог и владела даром наблюдательной, полной юмора характерности. Для более полного раскрытия актерского творчества Н. А. Смирновой в конце книги приводится ее анкета по психологии актерского творчества, заполненная ею для театральной секции Государственной Академии художественных наук в 1923 г.

Ее жадное внимание к жизни толкало ее и в сторону общественной деятельности — она принимала горячее участие в работе Всероссийского театрального общества. Ее любовь к молодежи привела ее к созданию (вместе с В. Н. Пашенной и Н. Е. Эфросом) Студии Малого театра. Когда болезнь в последние годы принудила Н. А. Смирнову жить вне Москвы, она в Тарусе вела кружки самодеятельности.

Перед Великой Отечественной войной была закончена эта книга, подводящая опыт богатой, полно и значительно прожитой театральной жизни. Н. А. Смирнова посвящает ее Н. Е. Эфросу — своему мужу и другу, оставившему большой след в истории русской театральной критики и во многом направлявшему художественные и творческие интересы Н. А. Смирновой.



Н. А. Смирнова

МОИ УЧИТЕЛЯ

Осенью 1893 года, выдержав конкурсный экзамен, я была принята на драматические курсы Театрального училища при императорском Московском Малом театре. Из ста экзаменовавшихся приняли десять женщин и десять мужчин. Нас разделили на две группы: класс М. П. Садовского и класс А. П. Ленского. Я попала к Садовскому и была этим огорчена: Садовский только в этом году был приглашен в Театральное училище преподавать драматическое искусство, имя же А. П. Ленского как знаменитого педагога было известно всем, кто интересовался театром. Только став ученицей Садовского, я поняла и оценила, к какому замечательному педагогу и человеку мне посчастливилось попасть. М. П. Садовский был очень талантливым актером, сыном знаменитого Прова Садовского, игравшего на сцене Малого театра вместе со Щепкиным. Он только два года преподавал на драматических курсах при Московском Малом театре — сезоны 1893/94 года и 1894/95 года, и из всех, кто имел счастье быть его учениками, пожалуй, одна я могу рассказать о нем как об учителе: одни умерли, другие отошли от театра.

Уроки Садовского носили скорее характер дружеской беседы за чашкой чая, нежели урока. В залу вносили самовар, Михаил Провович садился за стол, заставленный пряниками, конфетами, орехами, и усаживал всех учеников около себя. Как сейчас, вижу его чудесное, живое лицо с насмешливыми умными глазами, зачесанные назад, невьющиеся, с проседью волосы, которые часто падали на лоб, и он их откидывал, подбирая, как гребенкой, пальцами левой руки. Он прихлебывал чай из стакана и часто крутил папиросы, вынимая табак из лежащего рядом кисета. Кто-нибудь читал пьесу, выбранную Михаилом Провоичем для ученической работы, проводилась беседа о прочитанном, распределялись и

давались на выучку роли. На первой репетиции Михаил Прович указывал места и переходы и не делал почти никаких замечаний. Сначала ученики играли робко и неуверенно, а затем все смелее и смелее, как дети, играющие в свои игры «всерьез», не смущаемые посторонними зрителями. Михаил Прович незаметно следил за игрой учеников, прихлебывая чай из стакана. Репетирующие, казалось, были предоставлены самим себе. Задачей Михаила Провича было — раскрыть то, что таилось в ученике. Он выжидал, пока пройдет застенчивость, мешающая учителю разглядеть возможности ученика. Иногда репетиция шла долгое время без всяких замечаний, ученики спокойно играли, думая, что учителю нравится, и вдруг из зала раздавался голос Михаила Провича: «Стой, стой!» (он нам всем говорил дружеское, отеческое «ты»), ученик останавливался, Михаил Прович предлагал вопросы.

В «Женитьбе Фигаро» я играла Марселину. Вышла на сцену и сразу начала говорить.

«Куда ты пришла?» — остановил меня Михаил Прович.

«В суд, Михаил Прович».

«А много раз ты здесь бывала?»

«Ни разу, Михаил Прович».

«Что же ты ведешь себя так, как будто все здесь тебе давно и хорошо знакомо? Подумай об этом и на следующей репетиции попробуй войти иначе».

Или: репетировали второе действие «Бесприданницы» Островского. Приезжает Паратов к Огудаловым, выходит Лариса.

«Паратов (обращаясь к ней). Не ожидали?

Лариса. Нет, теперь не ожидала. Я ждала вас долго, но уж давно перестала ждать».

«Кому ты это говоришь? — кричит, прерывая ученицу, Михаил Прович. — Ты любишь этого человека?»

«Люблю, Михаил Прович».

«Почему я тебе не верю, что ты его любишь, когда ты говоришь эти слова?»

«Но разве можно в этих словах выразить любовь?»

«А как же? Скажи на сцене эти слова десяти людям, к которым по-разному относишься, так, чтобы я понял разницу твоего отношения к ним».

Он будил нашу мысль, развивал воображение. Придя с репетиции домой, мы начинали фантазировать, проникая в самые сокровенные мысли героев и сочиняя их поступки и переживания до начала пьесы и в промежутках между актами. Некоторые ученики даже писали дневники действующих лиц. Михаил Прович предоставлял нам во всем полную свободу. Благодаря этому мы широко развертывались каждый по мере своего дарования и приучались самостоятельно работать. Основным для нас Михаил Прович считал практическую работу над ролью и своими замечаниями помогал нам находить свой личный творческий метод. Попутно с большой пьесой он всегда ставил водевили. Эти водевили, с остроумными куплетами и постоянным обращением к публике, развивали в нас непринужденность движений, простоту и легкость речи. Очень много внимания Михаил Прович уделял жесту. Сам он на сцене почти не жестикулировал, зато как ярко запоминались его редкие жесты и его выразительные руки! Михаил Прович учил нас прибегать к жесту лишь тогда, когда он вызывается внутренним побуждением и подчеркивает произносимое слово. Его метод теперь, когда актеры знакомы с системой К. С. Станиславского, кажется обычным методом преподавания, а тогда он был необычайно нов. Михаил Прович не «показывал» и не учил с голоса, а выявлял творческие силы ученика, раскрывая его индивидуальную сущность.

Михаил Прович и его жена, Ольга Осиповна, научили нас любить и ценить русский язык; они оба говорили сочно и ярко и в то же время просто, не усиливая голоса, причем ни один звук не пропадал, доходя до самых отдаленных уголков театра. Михаил Прович объяснял нам, что дело не в силе звука, а в том, чтобы всегда договаривать слова до конца, никогда не проглатывая последние буквы и выговаривая согласные четко и твердо, так, чтобы гласные были заключены в них, как в оправу.

Обычно после вечерних репетиций мы всей гурьбой шли с Михаилом Провичем в Мамоновский переулок, где находился особнячок семьи Садовских. Увы, этот домик уже не существует. Дом принадлежал еще отцу Михаила Провича — знаменитому Прову; там бывал Островский, который был дружен с семьей Садовских. Особнячок был типичный московский — одноэтажный на улицу, куда выходили зала и кабинет, и двухэтажный — во двор. Комнаты, выходившие на улицу, были высокие, с большими окнами, а выходившие во двор комнаты первого этажа — ниже, с антресолями над ними. Низенькие комнатки антресолей походили на светелки; там жили дочери Михаила Провича — Елизавета, впоследствии артистка Малого театра, Ольга и Любовь, сыновья — Пров и Михаил. Сколько веселья, смеха, сколько разговоров

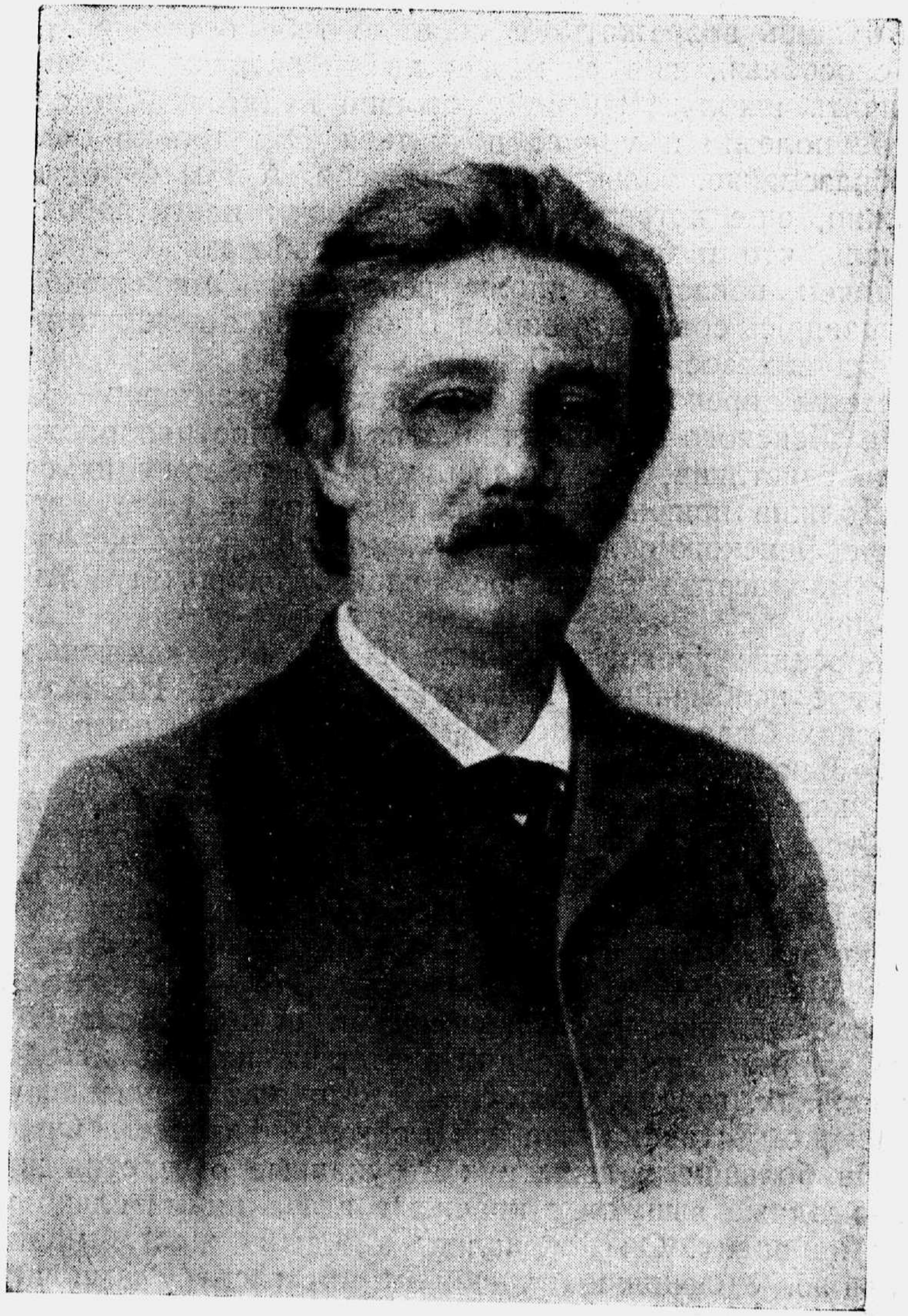
о будущем служении театру и светлых мечтаний слышали стены этих комнат! Там поверяли мы — молодежь — друг другу наши желания и переживания. И теперь еще, когда я прохожу мимо пустыря, где стоял домик, у меня по-молодому бьется сердце и проносится рой воспоминаний, связанных с семьей Садовских.

Мы чувствовали себя в доме Садовских «своими», близкими. За ужином, которым всех нас угощали, мы слушали интереснейшие рассказы Михаила Прововича и Ольги Осиповны о прошлом Малого театра, об их дружбе с Островским и о работе их над ролями. Рассказывая, как возникала у них та или иная текстовая подробность роли, иногда настолько удачная, что вписывалась потом автором в пьесу, они давали нам в руки ключ к существующему внутри каждого из нас тайнику, в котором хранится искорка, могущая разгореться в огонь творчества. После ужина переходили в большую залу, чудесная Ольга Осиповна садилась за рояль, и мы разучивали с ней песенки для наших водевилей. Михаил Прововичко всем своим ученикам относился одинаково. Мы никогда не знали, кого из нас он считает наиболее способным. Его беспристрастие создавало дружеские отношения между нами — все мы были ему одинаково дороги, все одинаково поверяли ему свои тайны; он интересовался личной жизнью каждого из нас. Если у кого-нибудь случалось в жизни какое-либо событие — безразлично, были ли то радость, горе или нужда в чем-нибудь, — первый, к кому мы бежали, был Михаил Прововин. Мы росли, развивались и крепли у него на глазах, подбадриваемые и согреваемые его отеческой заботой.

Дружба Михаила Прововича с учениками вызвала недовольство нашего школьного начальства — директора Черемухина. Он не одобрял систему преподавания, введенную Михаилом Прововичем, и атмосферу полной свободы, царившую на его уроках. Михаилу Прововичу об этом было заявлено, и он был вынужден уйти из школы. Весь его курс перешел к А. П. Ленскому.

Я узнала об этой грустной новости, возвратившись после летних каникул в Москву, и бросилась в Мамоновский переулок, в драгоценный для меня домик Садовских. Войдя в кабинет Михаила Прововича, я со слезами кинулась ему на шею. Он стал меня нежно успокаивать, уговаривая, как ребенка, но я ничего не хотела слушать.

«Уйду, уйду, не хочу больше оставаться в школе! Не



М. П. Садовский.

могу без вас! Ни за что не пойду к Ленскому! Ушли вы, уйду и я», — твердила я, глотая слезы.

«Да ты постой, не спеши! Вот сядь сюда, поговорим. Какой толк будет, если ты уйдешь? Ты сперва выслушай, потом будешь возражать. Я советую тебе остаться. Ты человек способный, из тебя может выйти актриса, поэтому надо кончить школу. Ленский хороший педагог, и я считаю, что тебе полезно и у него поучиться. Это только пополнит твое образование, только обогатит тебя. А там будет видно. Возможно, еще встретимся и возобновим нашу работу».

Мысль, что в будущем я смогу работать с Михаилом Прововичем, показалась вполне вероятной и меня успокоила. Послушавшись совета Михаила Прововича, я перешла на третий курс, в класс А. П. Ленского.

Системы преподавания двух великих актеров — Садовского и Ленского — были диаметрально противоположными. Я очень счастлива, что училась у обоих и могу их сравнивать. Должна признаться, что, несмотря на все огромное значение Ленского как педагога, которое я вполне оценила, сердце мое всегда оставалось верным дорогому Михаилу Прововичу.

Очарование уроков Михаила Прововича заключалось в атмосфере необычайной простоты и легкости. Насколько на его уроках бывало весело, шумно и радостно, настолько на уроках Ленского было тихо, как-то «благоговейно», и нам сперва казалось — даже страшновато. Привыкнув к дружеским беседам за самоваром, мы все оробели, попав в «настоящий» класс, где занимался «настоящий» учитель, Александр Павлович Ленский. Вместо весело шумевшего самовара на столе молчаливая лампа под зеленым абажуром. За столом Ленский — один; в зале темно — освещена лишь необыкновенно красивая, живописная седая голова Ленского; не занятые ученики сидят в стороне на скамейке, ходят на цыпочках, говорят шопотом. Кто-нибудь из учениц приносит Ленскому стакан чая с его любимым вареньем. Он сидит, заложив большие пальцы рук в рукавные отверстия жилета, его громадные выпуклые красивые глаза внимательно устремлены на сцену. Он поправляет каждый жест, малейшую интонацию. Увлекшись учеником, он гасит лампочку на столе, вскакивает на сцену и начинает играть, подсказывая ученику множество талантливых нюансов. Самому ученику они никогда бы не пришли в голову. Становилось страшно, что будет не под силу повторить игру гениального артиста. Слабая искорка собственного творчества гасла, и получалось действие, обратное тому, что происходило на уроках Садовского. Там ученик от робости переходил к уверенности, здесь — вначале еще уверенным в себе учеником постепенно овладевала робость, и он терялся. Зато, когда ученику удавалось уловить и повторить показ Ленского, Александр Павлович увлекался настолько, что часто принимал случайную удачу за подлинный огонь творчества. Когда же ученик, предоставленный самому себе, оказывался беспомощным, Ленский разочаровывался и мгновенно гас. Его способность увлекаться и слишком явное предпочтение того, кто ему показался талантливым, создавали на репетициях очень неспокойную атмосферу.

Два года работы с Садовским настолько развили во мне самостоятельность, что, хотя мне пришлось испытать на себе резкие переходы Ленского от сильного увлечения к разочарованию, эти колебания, к счастью, не оказали на меня действия. Были ученики, которые пользовались его расположением с первого и до последнего курса. Он не разочаровывался в них, и их судьба была иной, чем моя, и в их воспоминаниях о Ленском нет никакой горечи, а одни восторги. Но и я теперь, обращая взор к далекому прошлому, с благодарностью вспоминаю уроки великого артиста, все его талантливые замечания, всплески гениальной фантазии, его «показы», его замечательные интонации, нарисованные им яркие и выпуклые образы и тончайшие детали роли, которые он подсказывал ученикам.

Первой пьесой на третьем курсе мы репетировали «Не так живи, как хочется» Островского. Мне дали роль Груни, которая была мне по силам и нравилась. Но, словно вымещая на Ленском свою обиду за уход Садовского, я вначале принимала его замечания очень строптиво. Ленский, конечно, это заметил и в наказание перестал обращать на меня внимание. Я оказалась предоставленной самой себе. Признаюсь, что мне это было досадно. Лишь на генеральной репетиции, накануне показа, Александр Павлович подошел ко мне и сказал:

«Дружочек мой (он нас всех так называл), я доволен. Играли вы хорошо. Могу сделать лишь одно замечание: наливая водку, вы опрокинули весь штоф. Если бы в нем что-нибудь было, все вылилось бы на пол».

Этой скромной похвалы было достаточно. Мне страстно захотелось загладить свое глупое поведение, лишь бы еще и еще услышать его замечания.

Следующей постановкой был «Лес». Из девушек нашего

курса я больше других подходила для роли Гурмыжской, увы — по солидности моей фигуры. Роль Гурмыжской ничего не имела общего с ролью Груни (пылкой, страстной молодой девушки). С отчаянием взялась я за эту роль: мне был мало понятен образ молодящейся старухи, влюбленной в ничтожного гимназистика.

Решив сделать все, что было в моих силах, я выучила роль наизусть и вышла на сцену, как в воду кинулась. И вдруг, к моему восторгу, с первого же явления гаснет лампочка, и Ленский легко вскакивает на сцену.

«Дайте мне глаза, дружочек... не делайте лишних жестов».

Я поняла, что он заинтересовался мной. Это подзадорило, и, как говорят актеры, «роль пошла».

На каждой новой репетиции Ленский горячился все сильнее, указывая мне все новые детали, и был, повидимому, очень доволен. В конце четвертого действия, где Гурмыжская всякими уловками вызывает недоучившегося гимназиста на объяснение в любви, я, по молодости и наивности, совершенно не понимала, что мне делать. Видя мою беспомощность и чувствуя, что я плохо понимаю, в чем заключается изюминка этой сцены, Ленский спросил меня:

«Что хочет от этого мальчишки Гурмыжская? На что пытается она его вызвать? В чем конечная цель ее желаний?»

«Не знаю, Александр Павлович,—ответила я.—Мне вообще непонятно, что может быть нужно пожилой женщине от такого мальчишки. О чем ей с ним говорить?»

«Да не говорить ей нужно!» — воскликнул Ленский в отчаянии. «Так я не знаю, что... — отвечала я. — Ну, может быть, ей хочется, чтобы он ее поцеловал...».

Поняв, что конечная цель женских притязаний на мужчину мне еще не совсем ясна, Ленский бросил книгу на пол и воскликнул:

«Что же вам играть? Детские пьесы, что ли? Не мне вам объяснять... спросите у вашей старшей сестры... или у вашей тети, чтобы они вам объяснили психологию Раисы Павловны Гурмыжской».

Но когда мне объяснили, в чем дело, я стеснялась играть эту сцену, и она выходила у меня натянуто и неестественно.

Спектакль прошел хорошо. Помимо Ленского, меня похвалили и другие преподаватели. В газете «Новости дня» появилась рецензия Н. Эфроса, уже начинавшего приобретать имя театрального критика. Он отметил меня как подающую надежды актрису. Забавно, что первую рецензию обо мне написал человек, который впоследствии стал одним из лучших московских театроведов и за которого я вышла замуж; в то время я с ним вовсе не была знакома и встретилась лишь через восемь лет.

После появления рецензии в классе стало неспокойно. Забурлили мелкие чувства: те, кого похвалили, задирали нос, те же, кого не похвалили, возмущались и завидовали. Ленскому пришлось, к великой нашей досаде, конечно, обратиться в редакцию с просьбой не печатать рецензий об ученических спектаклях. Буду откровенна — я вела себя не лучше других: похвала вскружила мне голову, я вообразила себя готовой актрисой и забыла, что являюсь всего-навсего ученицей, не обладающей ни опытом, ни техникой. Но боюсь, что и Ленский также забыл об этом, — иначе трудно объяснить событие, происшедшее после моего успеха в «Лесе». Собрав учеников, А. П. Ленский обратился ко мне и предложил выбрать для следующей постановки пьесу и роль, какую я хочу. Единственным условием он ставил наличие в пьесе ролей для других учеников, в особенности для его любимца Киенского. Обступив Ленского, возроптавшие ученики стали требовать разъяснения, почему выбирать пьесу должна я, а остальные зависят от моего выбора. В ответ А. П. Ленский произнес целую речь о необходимости поощрять талантливых учеников, иногда поступаясь интересами остальных. Возражать было трудно: всем стало ясно, что наступило очередное увлечение Ленского как педагога. Несмотря на свое «головокружение», я оробела. Хватило трезвости понять, что он ждет от меня невозможного. Дошла до сознания огромная ответственность, которую он на меня возлагал. Дома я зарылась в пьесы. Следовало, конечно, читать их вполне хладнокровно, взвесить свои возможности и выбрать роль по силам, но соблазн был слишком велик. Увлекшись ролью майорши из одноименной пьесы Шпажинского, я выбрала себе два действия этой пьесы. Роль майорши, требующая большого мастерства, имела, по рассказам очевидцев, блестящих исполнительниц в лице Федотовой в Москве и Савиной в Петербурге. Трудно было ожидать, чтобы я справилась с этой ролью при помощи одного молодого и горячего темперамента. Мне до сих пор совершенно непонятно, как мог Александр Павлович одобрить мой выбор... Но он одобрил, вспомнил блестящую игру Федотовой и полушутя добавил, что ждет от меня «не меньшего». Это меня окончательно смутило.

На первой репетиции я, еле живая от страха, вышла на сцену и растерянно, совсем по-детски что-то залепетала. Если бы в зале сидел Садовский, делая вид, что более занят самоваром, чем мной, я бы, возможно, и даже наверно, овладела собой, но вместо самовара горела лампочка на столе Ленского, и оттого, что она горела, я никак не могла справиться с собой. Как страстно желала я, чтобы она погасла, чтобы он помог мне своими замечаниями... но увы — погасла не лампочка, а увлечение Ленского.

«Не то, не то...» — раздался его голос. И я увидела, как он разочарованно отвернулся. Репетиции пошли скучно, казенно. От интереса, который Александр Павлович проявил ко мне в «Лесе», не осталось и следа. Я впала в полное отчаяние и ждала спектакля, уверенная в провале.

Это было великим постом, когда театры не играли. Наш спектакль в качестве выпускного был поставлен в Малом театре. В зале сидели главным образом «папы и мамы» и ученики школы, но была и посторонняя публика, в числе которой находились провинциальные антрепренеры. Я пришла в театр в очень приподнятом настроении: надо было во что бы то ни стало сыграть как можно лучше. По отзывам публики, я как будто справилась с ролью неплохо, но, конечно, не было того блеска, которого ожидал Ленский.

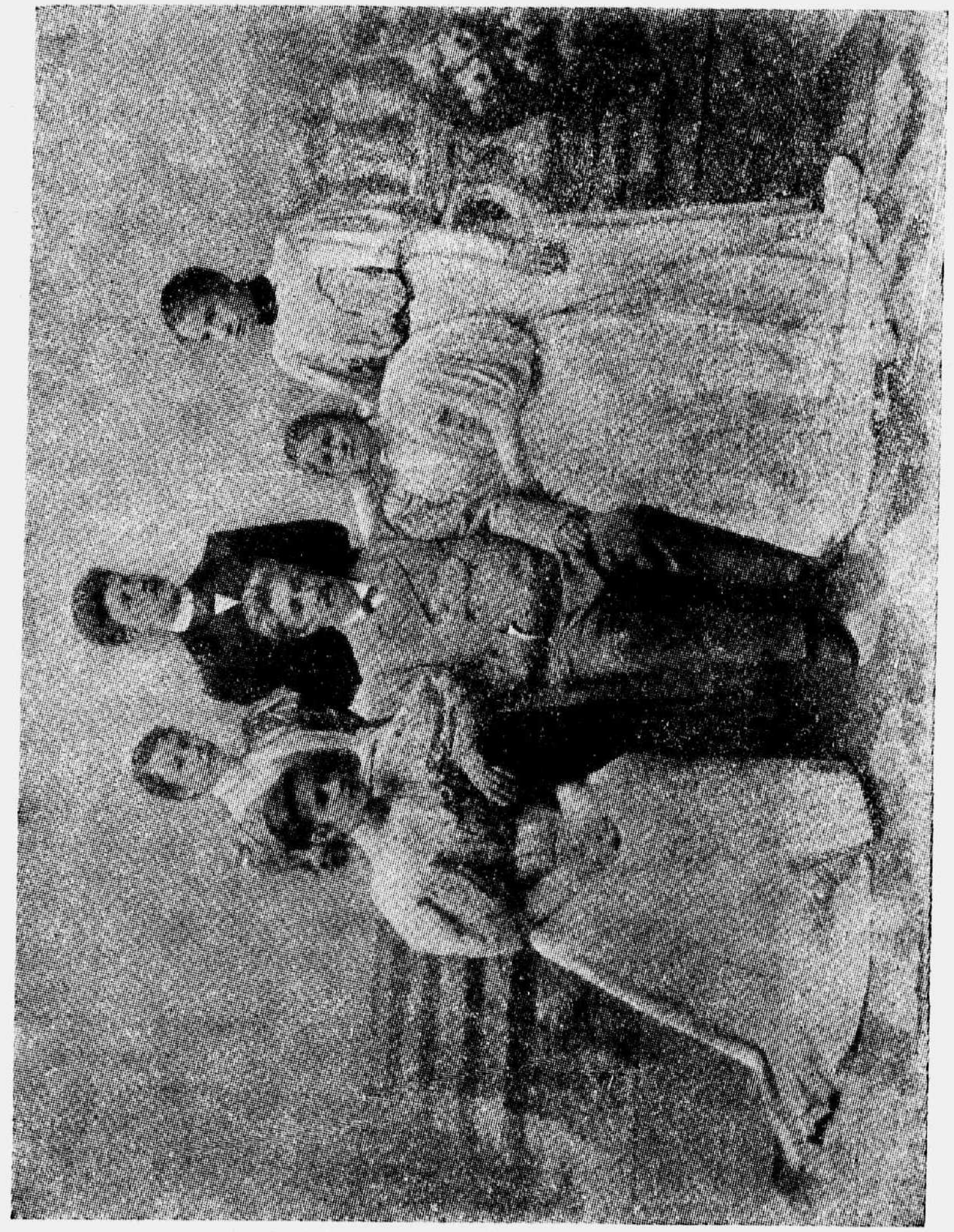
По окончании спектакля он позвал меня к себе. Не смыв грима, в костюме майорши я вошла к нему в уборную, убранную в восточном стиле. Там он произнес следующую знаменательную речь:

«Дружочек мой, я очень надеюсь, что вы меня поймете. Вы девушка умная, серьезная и способная. Я убежден, что для вас открыты многие пути. Послушайтесь меня — и оставьте сцену. Я не советую вам стремиться стать актрисой».

«Неужели я так плохо сыграла?..» — мелькнула мысль. В ответ на мой взгляд, полный отчаяния, Ленский взял меня за плечи и, повернув к зеркалу, продолжал:

«Вот вы, посмотрите на себя внимательно. Вы красивы. У вас голова с итальянской картины. У вас красивый, звучный голос и несомненный темперамент. Но вся беда в том, что играть те роли, которым соответствуют ваше лицо и голос, вы не сможете. Взгляните на свою фигуру — и вам все станет ясно».

С нескрываемой досадой я отвернулась от зеркала. Мне незачем было в него смотреть: я прекрасно знала, что я толстая и довольно неуклюжая.



Семья М. П. Садовского.

«Вам могли бы давать роли старух, — безжалостно продолжал Ленский, — но к этим ролям не подойдет ваш голос. Вы принуждены будете себя ломать и вечно будете не удовлетворены. Поверьте, что я желаю вам добра. Роли, которые вы мечтаете сыграть, будут играть другие. Будет страдать самолюбие, вы начнете завидовать. На вашем месте я бы никогда не пошел на сцену. В любой другой области, я уверен, вы завоюете себе положение».

Эта речь была финалом моего учения в школе. Выпускные экзамены еще не были закончены. Надо было призвать на помощь свое самообладание: отчаяние могло все погубить. Свою первую настоящую трагедию я пережила, никому не сказав ни слова. Вспомнился М. П. Садовский, заговорила моя страстная любовь к театру. Решение пришло, как всегда приходило ко мне, твердо и непоколебимо: надо сдать выпускные экзамены, отказаться от Малого театра и ехать в провинцию, где требования значительно меньше и где легче добиться ролей, которых хочешь.

Жила я в те годы у моей сестры, которая была замужем за М. С. Гольденвейзером (он приходился дядей пианисту, профессору Московской консерватории А. Б. Гольденвейзеру). Она была женщиной семейной, добродетельной и вдобавок вполне обеспеченной. Я же не имела ни гроша, поэтому материально от нее зависела. Особого удовольствия от того, что родная сестра готовится стать актрисой, она не испытывала. Я знала, что она мирится с этим лишь потому, что я по окончании школы буду принята в Малый театр. Ей импонировало, что в нашей школе преподавали профессора университета: Стороженко, Веселовский и другие. Звание актрисы Малого театра она считала вполне достойным уважения: это была «марка». К провинциальным же театрам она питала презрение. Быть провинциальной актрисой... «Я тебе никогда этого не позволю! Или ты поступишь в Малый театр, или я лишу тебя моей помощи».

Таков был ее ответ на высказанное мной решение ехать в провинцию. Итти против ультиматума сестры показалось невозможным. Но, несмотря на то, что мой письменный аттестат был гораздо более положителен, чем устный вердикт Ленского, ни на одну из трех имевшихся вакансий в Малый театр меня не приняли. Сестра, узнав, что на мое место принят сын Музиля — Николай, заставила меня пойти объясняться к управляющему конторой московских императорских театров Пчельникову. Из этих объяснений все равно ничего не вышло. Пчельников заявил мне весьма кратко, что не при-



А. П. Ленский.

нять сына Музиля он не мог. По существу, я была этому очень рада, потому что ответ Пчельникова разрубал гордиев узел: я должна ехать в провинцию. Но как? Кроме актеров Малого театра, у меня не было никаких театральных знакомств, а в провинции и подавно. Меня спасла поездка в Рязань, которую организовал в то время М. П. Садовский. Он составил труппу, в которую входили его бывшие ученики, два-три актера Малого театра и вся его семья — жена, сын, дочь, и пригласил меня ехать с ними.

С огромной радостью я дала согласие и в мае 1896 года уехала с труппой Садовского в Рязань. Мой первый театральный сезон в Рязани в Летнем театре остался навсегда одним из самых светлых воспоминаний. Все спектакли были срежиссированы Михаилом Прововичем и Ольгой Осиповной Садовскими, и во всех они сами участвовали. Эти спектакли были как бы продолжением нашей школьной работы. Мы все — и молодые актеры Малого театра Н. О. Васильев, Н. М. Падарин, и только что окончившие ученики школы — с жадностью ловили каждое слово великих мастеров. Играя вместе с ними в пьесах Островского, составлявших главным образом наш репертуар, мы учились у них, как надо работать. Как определить игру Садовских, эту манеру, эту школу Малого театра? Все было необычайно просто, искренно, но не «как в жизни», а гораздо ярче, выпуклее, словно показанное через увеличительное стекло и освещенное ослепительным солнцем. Ольга Осиповна Садовская, одна из величайших актрис, которых я когда-либо знала, считала себя представительницей реалистической школы (в живописи ее можно было сравнить с «передвижниками») и в то же время не только не гналась за мелкими реалистическими подробностями на сцене, но даже отрицала их. Она всегда стояла или сидела лицом на публику, чтобы публика наблюдала ее лицо, все тончайшие нюансы ее мимики. Ей было безразлично, что мебель расставлена неестественно, не так, как в жизни, лишь бы зритель видел ее лицо. На сцене должен быть полный свет. Никаких затемнений и полусвета она не признавала. Часто потом, уже актрисой Малого театра, я ездила с ней в поездки, играя на маленьких, плохо оборудованных сценах, с убогой обстановкой. Она никогда этим не расстраивалась. Есть стул или диван, приличный свет — хорошо. Все остальное даст ее игра. Она знала, что публика забудет детали обстановки и будет смеяться и плакать, не проронив ни одного слова из ее замечательной

18 94

ИМПЕРАТОРСКОЕ

МОСКОВСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ.

Въ Пятницу, 13-го Мая,

ЭКЗАМЕНАЦIОННЫЙ СПЕКТАКЛЬ.

Учащимися Драматическихъ Курсовъ, класса преподавателя **М. П. Садовскаго,**

ПРЕДСТАВЛЕНО БУДЕТЪ:

I.

ТРУДОВОЙ ХЛѢБЪ.

Комедiя А. Н. Островскаго (4-й актъ).

Дѣйствующiя лица:

Карпѣловъ, учитель уч. 2-го к. Семагинъ.
Наташа „ 3-го „ **Романова.**
Евгенiя „ 2-го „ **Краевская.**
Чепуринъ, лавочникъ „ „ „ Грибунинъ.
Грунцовъ, студентъ „ „ „ Бирнбаумъ.
Маланья, кухарка „ 1-го „ **Смирнова.**

II.

ВЪ ОСАДНОМЪ ПОЛОЖЕНIИ.

Комедiя въ 4-хъ дѣйств., соч. В. Крылова.

Дѣйствующiя лица:

Петръ Архипычъ Черемковъ уч. 3-го к. **Васильевъ.**
Надежда Семеновна, жена его „ 2-го „ Либбертъ.
Лиза, ихъ дочь „ 3-го „ **Шейндель.**
Василiй Захарычъ, племянникъ ихъ . „ „ „ Фертигъ.
Лидiя Орестовна, его жена „ 3-го „ **Романова.**
Константинъ Ларiонычъ Заволецкiй . . „ „ „ **Нагаль.**
Андрей Лукичъ Лисатовъ „ 1-го „ Черносвитовъ.
Мавра, экономка „ 3-го „ **Русецкая.**
Гриша уч. Балетн. Отд. Рябцевъ.
Евдокимъ, поваръ уч. 1-го к. Музиль.

III.

ЛЮБОВНОЕ ЗЕЛЬЕ.

Водевиль въ 1 дѣйствiи.

Дѣйствующiя лица:

Катерина, мызница „ 3-го „ **Садовская.**
Лаберже, цирюльникъ „ 2-го „ Фертигъ.
Жано Бижу „ „ „ Гедике.
Жоржетта „ 1-го „ Рудакова.
Г-жа Бузу „ 3-го „ **Русецкая.**
Гильомъ „ 2-го „ Грибунинъ.
Нотарiусъ „ „ „ Бирнбаумъ.
Деревенскiй скрипачъ „ 1-го „ Музиль.

Начало въ 7½ часовъ вечера.

Примѣчанiе: Крупнымъ шрифтомъ обозначены фамилiи экзаменующихся.

Выраженiе одобренiй и неодобренiй не допускается.

Программа экзаменационного спектакля класса М. П. Садовского.

русской речи, не проглядев ни одного ее взгляда или движения.

Уже во время революции мы играли «Правда — хорошо, а счастье лучше» в маленьком клубе одного из отдаленных районов Москвы. Помощником режиссера в этом спектакле был совсем еще мальчик Ф. Н. Каверин, теперь известный режиссер. Любовь его к театру и молодое рвение были неописуемы; он хотел как можно лучше обставить спектакль, в котором участвовала великая артистка. С большим трудом ему удалось устроить лунное освещение в третьем действии пьесы, происходящем ночью, в саду. Он с трепетом ждал похвалы за свое усердие, и вдруг Ольга Осиповна, выйдя осмотреть перед выходом сцену, говорит: «Это что за темнота? Кто это выдумал? Дай сейчас же полный свет». — «Да ведь ночь, я устроил лунный свет», — залепетал растерянный Каверин. «Ничего этого не нужно, все равно не похоже, а лиц не видно, и публике скучно».

Ольга Осиповна в четвертом действии «Последней жертвы», уходя со сцены, по роли говорит: «Принесу свечи, а то темнота какая». «Смотри, не задумай в самом деле делать темноты и, когда я внесу свечи, делать чуть посветлее; нет, давай полный свет», — внушала она где-то в так называемой «халтуре», в маленьком театре тому же Каверину, всегда искавшему случая поехать в «халтуру» с Ольгой Осиповной. «Когда темнота, всегда скучно, в театре должно быть светло». А между тем она ненавидела фальшь и ложь в игре. Подмечала все неверные нотки и призывала к «правде на сцене». Эта удивительная артистка с одинаковой яркостью и силой играла и комедию и драму. В комедии даже за кулисами было слышно, как грохотал от смеха зрительный зал. Четвертый акт пьесы Островского «Последняя жертва» шел под сплошной хохот. Когда Ольга Осиповна была на сцене, партнеру, пережидая раскаты смеха, приходилось делать большую паузу, прежде чем ответить на ее реплику.

На репетиции пьесы А. И. Сумбатова-Южина «Ночной туман» в сцене со мной в третьем действии Ольга Осиповна говорит мне: «Вот здесь будет смех, смотри не заговори раньше, чем публика отсмеется, не сорви успеха этих слов». Смеялась же, действительно, публика в этом месте так, что я принуждена была повернуться спиной к зрительному залу, не в силах удержаться от смеха, и еле могла серьезно произнести свою фразу. Я играла восторженную дуру, увлеченную модным писателем, очень любящим свою жену. Дура приехала в деревню в гости и выпытывала у экономки, ко-



О. О. Садовская — Домна Пантелевна.
«Таланты и поклонники» А. Островского.

торую играла Ольга Осиповна, каковы отношения супругов в интимной жизни. Среди многих глупых вопросов, на которые экономка, не желая откровенничать со мной, отвечала односложными словами, был такой: «Ну, скажите, например, сидит ли она когда-нибудь у него на коленях?» Ольга Осиповна, стоя лицом к публике и ударяя по креслу пыльной тряпкой, будто стряхивая с него пыль, попадавшую мне прямо в нос, невозмутимо отвечала: «Да зачем же им друг на друга громоздиться, когда у нас мебель есть». Вот эта-то фраза и вызывала оглушительный взрыв хохота — так изумительно произносила ее Ольга Осиповна, такое у нее было при этом лицо. В чем тайна ее необычайного юмора — я до сих пор не знаю. Научить ему никого нельзя. Хорошие актрисы играли те же роли, которые играла Ольга Осиповна, но никогда никто не возвышался до ее уровня, а повторить ее интонации и имитировать ее было невозможно.

Она вызывала в зрительном зале не только взрывы смеха, но и горячие слезы. В сцене третьего действия «Талантов и поклонников», когда она говорит с дочерью об их несчастной жизни, в ее словах было столько теплоты, столько материнской любви, что весь зрительный зал был растроган до глубины души. А как грозна, могущественна была она в «Грозе», играя Кабаниху! Фигура, лицо, движения, голос — олицетворение гнетущего семейного уклада по Домострою. В пьесе Островского «Воевода» она играла две роли — два незабываемых образа: мамки богатой боярышни и старухи крестьянки на постоялом дворе, укачивающей в люльке внучка. Когда она в этой последней роли пела колыбельную песню: «Ты спи, усни, мил внучоночек, ты спи, усни, крестьянский сын», ее фигура, согбенная над люлькой, и скорбное лицо, по которому лились слезы, выражали такое безысходное горе, вековую муку рабской доли, что в публике слышались всхлипывания. А нарядно одетая мамка, пышная, величавая, в высокой вышитой кике, рассказывающая собравшимся в тереме боярышни девушкам сказку и засыпающая под свое собственное однотонное журчание! А бедовая помещица в пьесе Сумбатова-Южина «Закат»! Помню, как она врывалась на сцену в старомодной шляпе, в широком парусиновом пальто и зычным голосом начинала сыпать слова, как горох из мешка. А кухарка в «Плодах просвещения»! Что ни роль, то образец яркости, сочных мазков!

Но одной из самых замечательных была роль Феоны в третьем действии пьесы Островского «Не все коту масленица». Как будто никакого действия в роли нет. Приходит

женщина — экономка богатого купца-самодура попить чайку к своей знакомой небогатой купчихе Кругловой и за чайком ведет с ней беседу да рассказывает о житье своего хозяина и окружающих. Рассказ длинный и в устах других актрис, которых мне доводилось видеть, скучный. Но Ольга Осиповна вела его так, что он ежеминутно прерывался взрывами смеха. Она сидела, прихлебывала с блюдца чай и, выпивая чашек шесть-семь за время своего рассказа, снимала с себя постепенно один за другим бесчисленные платки, которые на нее были надеты. Лилась ее яркая, образная, полная неповторимых интонаций речь; серьезно, без единой улыбки произносила она текст, от которого зрители покатывались со смеху, но в то же время становилось жутко, когда она с необычайной простотой, как о вещах самых обыкновенных, повествовала о безобразиях, творимых в доме купца Ахова. Потом Ольга Осиповна постепенно надевала на себя снятые во время чаепития одежки и уходила со сцены, оставив в памяти ярчайшую картину описанной ею жизни. А кто из видевших может забыть лицо жены самодура Тита Титыча Брускова («Тяжелые дни» Островского), испуганной, дрожащей, боящейся «страшных» слов «колокол», «металл». Нельзя было видеть ее глаза, без того, чтобы сразу вновь всем существом не ощутить жизнь «темного царства» во всей ее неприглядности.

Очень сочным и разнообразным актером был и Михаил Провович. В нем сочетался яркий комический талант с уменьем глубоко проникнуть в человеческие страдания и передать теплоту и искренность человеческих чувств. Как он трогателен был в роли Мелузова («Таланты и поклонники» Островского)! Какой яркий тип студента шестидесятых годов он давал! Длинноволосый, бедно одетый, с пледом, который он характерным жестом накидывал на плечи, уходя от Негиной, уехавшей кататься с богатым купцом и оставившей его одного после того, как они только что мечтали провести вечер тихо, «по-семейному», — он вкладывал в слова «зашагаем ко дворам» такую горечь разочарования, грусти и недоумения, что публика ему горячо аплодировала.

С какой искренностью он произносил свой обличительный монолог в четвертом действии той же пьесы, громя прожигателей жизни за то, что они загрязняют все, во что он верит, развращают молодые чистые души, разрушают то, что строит лучшая часть человеческого общества!

С каким нервом, какими тонкими штрихами передавал Михаил Провович душевный надрыв Андрея Колгуева в пьесе

Вл. И. Немировича-Данченко «Новое дело». А наряду с этими ролями блестящий образ мошенника, пройдохи, бессердечного приказчика Подхалюзина в пьесе Островского «Свои люди—сочтемся» или незабываемый пьяница и шелопай Мурзавецкий в «Волках и овцах». В этой пьесе я играла с Садовским и волка Мурзавецкую, лицемерку и ханжу, и овцу — богатую вдовушку Купавину, которую все обманывают и обворовывают. Сколько выдержки нужно было, чтобы удержаться от смеха на сцене, глядя на чету Садовских в этой пьесе. Ольга Осиповна играла Анфусу Тихоновну, которая все свои мысли выражала в односложном слове «уж», но сколько разнообразия было в произношении этого слова в зависимости от того, какие невысказанные мысли в нем таились! В третьем действии, когда у пьяного Мурзавецкого двоится в глазах и ему кажется, что на садовой скамейке, кроме Анфусы Тихоновны, сидит и Купавина, в словах Анфусы — Садовской: «Да где уж, когда нет уж», и в ее взгляде, тупом, испуганном, недоумевающем, отражалась вся немудрящая душа Анфусы.

Лето 1896 года и лето 1898 года, когда я ездила с Садовскими в поездку по Волге, было продолжением школы, так как каждую роль я проходила под их наблюдением и контролем. Ряд их ценнейших указаний, замечаний и советов помог мне во всей дальнейшей сорокалетней жизни в театре.

В Рязани у нас не было ни суфлера, ни помощника режиссера, — их обязанности исполняли не занятые в пьесе актеры. И не раз Ольга Осиповна выпускала нас на сцену, следя по книжке за выходами, или производила шум листом железа, висящим на веревочке, изображая требуемый по пьесе гром. После пьесы всегда игрались водевили с пением, которые очень любил Михаил Провович. Играли мы водевиль «Граф-литограф, или честолюбивая штопальщица». Я играла штопальщицу, молоденькую бедную девушку, которая собирается на рынок, выходит на сцену с корзиночкой на руке и под музыку поет своей подружке: «Я вуаль твою надену» и так далее. Музыка заиграла, мне надо выходить, и вдруг я обнаруживаю, что вуальки у меня в руках нет. Я бросаюсь, как безумная, в свою уборную за вуалькой, но чувствую, что не успею, возвращаюсь, по дороге на сцену натыкаюсь на Ольгу Осиповну, которая выполняла роль помощника режиссера, на ней была надета шляпа с вуалью, обрываю вуаль со шляпы и бросаюсь на сцену. Когда я вновь вышла за кулисы, то увидела стоявшую у двери с шляпой на за-



П. М. Садовский.

тылке и с оборванной вуалью Ольгу Осиповну, которая говорила: «Я думала, ты внезапно с ума сошла, чуть не закричала... взгляни, что ты со мной сделала».

В забавном водевиле «Еще Роберт» влюбленного деревенского парня, который, уже не помню почему, не мог видеться открыто со своей возлюбленной и, пугая деревенское общество, выскакивал из камина в виде Роберта-Дьявола, чтобы устроить заранее назначенное свидание, — играл Пров Михайлович Садовский, нынешний народный артист СССР. В конце все не занятые в водевиле актеры изображали толпу, собравшуюся изловить дьявола. Из Москвы специально приезжал младший сын Садовских Миша, он был совсем мальчик, и ему доставляло большое удовольствие предводительствовать толпой, итти впереди с вилами и граблями и начинать песню, которую мы все подхватывали за ним: «Вот он, страшный, бес ужасный». При страшном громе, который производила железным листом Ольга Осиповна, из камина выскакивал навстречу нашим вилам и граблям в лице Прова Михайловича «дьявол», сдергивал с себя рога, маску, и все кончалось веселой свадьбой.

Перед спектаклем и в антрактах играла музыка. Обычно она совсем не соответствовала по своему настроению содержанию спектакля. Перед началом играли увертюру из какой-нибудь оперы и марш. Конечно, неправильно, что музыка была случайной, не подобранной к стилю и содержанию спектакля, но сами звуки музыки бодрили, подтягивали, вводили ритм. Я помню, когда в подражание Художественному театру во всех театрах отменили антрактовую музыку, актеры моего поколения очень огорчились.

Когда кончился летний сезон в Рязани и мы приехали в Москву, нам было очень грустно расставаться. Я на зимний сезон должна была ехать служить в Вологду.

Перед тем, как уезжать, мы собрались всей нашей летней компанией у Садовских на даче, на Башиловке, и перед обедом, когда мы всей компанией садились за стол во главе с нашими дорогими учителями, раздались звуки того самого марша, который всегда исполнялся перед началом спектаклей в Рязани. Мы все были растроганы до слез, и в душе мелькнуло смутное предчувствие, что такого радостного и безмятежного существования у нас уже не будет и жизнь поставит перед нами много препятствий, огорчений и разочарований, победить которые поможет нам любовь к своему искусству и к труду.

А. И. ЮЖИН

Мне было 13 лет, когда я впервые увидела «его» на сцене, и это решило мою судьбу. Он играл Мортимера в шиллеровской «Марии Стюарт». Меня пленил его голос, звучавший, как виолончель, и столь подходящий к пылким монологам шиллеровской трагедии. До конца дней сохранил он свой замечательный голос. Он прекрасно владел им и умел выразить разнообразнейшие оттенки чувств. На сцене Южин никогда не был «как в жизни». Играл ли он трагедию или комедию — это всегда было празднично, театрально, он уводил от житейских будней туда, где все особенно ярко, красочно, приподнято. Каждой новой ролью, в которой я его видела, он вносил мне в душу потоки новых чувств, новых мыслей, всегда возвышенных, всегда благородных, всегда чистых: юноша Мортимер, отдающий жизнь за любимую королеву, граф Дюнуа в «Орлеанской деве», образец благородного рыцаря, граф Эгмонт в трагедии Гёте, идущий на смерть за освобождение народа, Карл в «Эрнани», произносящий блестящий монолог у гробницы Карла Великого. Какие часы подъема, восторга, душевного трепета переживала я в театре, и за эти переживания, вызванные Южиным, я его полюбила, полюбила со всей страстностью своего юного сердца. Он слился с образами воплощаемых им героев. Человек, умевший передавать их чувства, стал равен им и стал героем моих детских грез и мечтаний. Со спектакля я всегда приходила взволнованная, восторженная, конечно не могла лечь спать, садилась и писала ему письма. Вероятно, очень искренно звучали все эти излияния молодой души. Сужу по тому, что однажды я ему написала: «Я очень прошу Вас ответить мне одно слово на все мои письма, слово, которое убедило бы меня, что Вы меня понимаете». Я просила его ответить мне на почтамт до востребования на определенный номер. Мою переписку с «актером» я должна была тщательно

скрывать. В те времена считалось неприличным, чтобы молодая девушка, да даже и не девушка, а девочка, переписывалась с мужчиной, а особенно с актером. На почту получить письмо пошла моя приятельница: сама я не решалась — мне казалось, что все будут смотреть на меня, как на преступницу. С трепетом ждала я ее прихода. Она пришла, неся в руке драгоценный конверт из толстой блестящей бумаги, на котором была отпечатана золотая монограмма А. С. с короной наверху (Южин был князем Сумбатовым). Дрожащими руками разорвала я конверт. Там через всю страницу вложенного в него изящного листа бумаги, тоже с его монограммой, вкось было написано слово «Верю» и подпись. Восторгу моему не было границ. Он поверил в мою искренность, в правду моих чувств. Это письмо окрылило меня. Я часто бывала в Малом театре. У старшей сестры почти всегда была ложа на премьеры в Малый театр, и она брала меня, если я хорошо училась. Конечно, я хорошо училась, лишь бы попасть в Малый театр. Меня брали на подходящие моему возрасту пьесы. В то время новые пьесы давались часто, не реже как через две недели. Меня брали на лучшие из спектаклей, и это были большей частью пьесы классического репертуара. Я помню во всех подробностях сборы, волнения, приход в Малый театр, запах газа, празднично освещенный зал, нарядную публику. Вот за этим занавесом, на котором написана какая-то беседка на берегу моря, обвитая розами, сейчас откроется жизнь, волшебная жизнь, и я погружусь в эту чужую жизнь на целый вечер и буду участвовать в ней всем своим существом, буду смеяться и плакать вместе с этими чародеями. Помню спектакль «Дон-Карлос». С каким волнением шла я на него! Это был бенефис Южина, и поставил он «Дон-Карлоса» для меня, а в моем лице для всей московской молодежи. Летом перед этим сезоном я читала «Дон-Карлоса» Шиллера. Меня пленил образ маркиза Позы. Конечно, его должен был играть Южин! Я ему написала, что ужасно хочу видеть его в роли маркиза Позы, ну что стоит ему в свой бенефис (актер имел право для бенефиса выбирать любую пьесу) поставить эту великолепную трагедию Шиллера, тем более что в ней и все остальные роли так же блистательны.

Я просила ответ на это письмо передать одному нашему общему знакомому, с которым он должен был на-днях встретиться. Знакомого просила не открывать моего инкогнито. Через несколько дней ответ был получен: «Постараюсь исполнить просьбу».



А. И. Южин.

Зимой «Дон-Карлос» шел в его бенефис. Легко представить себе мой восторг и гордость, что мне Москва была обязана этим прекрасным спектаклем.

Когда Южин вышел на сцену, от волнения на несколько минут я потеряла сознание. Монолог маркиза Позы перед Филиппом — впечатляющая вещь, да еще произносимый голосом Южина! Последние слова: «Свободу мысли дайте, государь» — были покрыты бурей аплодисментов. Впечатление от спектакля было огромно. Я ликовала и, придя домой, писала опять ему длинное послание благодарности и восторга. Южину я обязана тем, что стала актрисой, что так, а не иначе прошла свой актерский путь.

Маленькой девочкой я проявляла актерские способности. У меня был сделанный мною собственноручно картонный театр, в котором играли дергаемые за ниточки картонные актеры. Шел в нем спектакль «Конек-Горбунок». Текст читала я. Затем, когда мне было девять лет, мы с сестрой и братом разыгрывали сочиненные мною незамысловатые пьески, которые с удовольствием смотрели моя няня и ее друзья и знакомые, приглашавшиеся на эти спектакли. Происходили они, когда родителей не было дома. При них мы стеснялись. Мать моя, хотя сама была из театральной семьи, театра не любила и не хотела, чтобы кто-либо из ее детей пошел на сцену. Моя любовь к театральным представлениям ее тревожила, и она очень огорчилась, когда я ей сказала, что хочу быть актрисой. А было мне тогда десять лет. С тех пор мысль эта меня не покидала, но я таила ее про себя. Окончив гимназию, я решилась сказать об этом матери. Мне было шестнадцать лет. Мать пришла в ужас: она плакала и умоляла меня не делать этого, рисуя мне все ужасы актерской жизни, о которой многое знала. Что делать? Как быть? Огорчить глубоко чтимую и любимую мать я не хотела. С кем посоветоваться, кто может мне что-нибудь сказать, кому могу я поверить? Ну, конечно, только «герою мечты моей» — Южину. Но как пойти к нему? В ту пору молодых девушек моего круга без провожатого не пускали на улицу, а мой поход к актеру должен быть строгой тайной. Но сила желания была велика, был изобретен путь. Пойду будто к подруге в гости в сопровождении горничной, постою в подъезде и, когда она уйдет, пойду к нему. Задумано — сделано. Пишу ему письмо, в котором прошу принять меня по очень важному делу. Получаю ответ: «В тот день, когда я не занят в спектакле, приходите ко мне в 6 часов, я вас выслушаю». Читаю афиши и в первый же день, когда



А. И. Южин — Чацкий.
«Горе от ума» А. Грибоедова.

он свободен, лечу к нему, проделав сперва всю комедию с походом к подруге. Вот он, дом в Леонтьевском переулке, где он живет. Я давно знала этот дом и всегда ходила мимо него с благоговейным трепетом, завидуя стенам, которые ограждали его жилище. Иду по лестнице, дрожащей рукой дергаю колокольчик. Отворяет мне горничная, и я, обезумевшая от волнения, попадаю в объятия жены Южина, Марии Николаевны Сумбатовой, потому что все закружилось у меня перед глазами, и я не устояла на ногах. Поняв мое волнение, она принесла мне стакан воды, успокоила меня и, когда я пролепетала, что пришла к Александру Ивановичу по его письму, она провела меня в кабинет. Я оглядывала это «святилище» и удивлялась, что здесь все, как в обыкновенной квартире, а не как в волшебном замке. Вот вошел Александр Иванович, протянул мне руку, большую, крепкую, такую мужскую руку, и, крепко пожав мою холодную, трепетавшую ручонку, предложил сесть в большое кресло возле письменного стола, а сам стал ходить. И тут, у себя дома, в домашнем костюме, он был необыкновенный, не простой, а какой-то картинный, не просто человек, а артист. Прежде всего, видя мое волнение, он успокоил меня, сказал, что видит во мне не просто любопытствующую барышню, пришедшую поглядеть, каков актер у себя дома, а верит, что я пришла по серьезному делу, и готов меня выслушать. Это вступление успокоило меня, и я принялась излагать цель моего прихода. Он внимательно слушал, то ходя, то присаживаясь, и, когда я кончила, произнес монолог, продолжавшийся очень долго. Я жадно ловила каждое слово. Он говорил о том, что только поистине талантливый человек должен итти на сцену, а определить, есть ли у него талант, очень трудно. Должен пройти по крайней мере год занятий. «За этот год вы вкусите уже яд прикосновения к театру, к соблазнительным огням рампы, увидите, как приготовляется все то, что вы, как зритель, воспринимаете уже в готовом виде. Вы потеряете способность верить во все волшебство театра, вы будете уже знать всю закулисную сторону дела. Если вы сами станете талантливой актрисой, способной занять ведущее место в театре и играть то, что вы хотите, что воплощает лучшие чаяния души вашей, то стоит потерять эту девственность театрального восприятия. Если же нет, то это потеря большая и невозвратимая. Да, предположим даже, что вы талантливы, вы добьетесь положения в театре. Сможете ли вы при существующих условиях сказать со сцены то, чего просит ваша душа? Нет! Вы не сможете. Вот вы говорите о том

впечатлении, о тех высоких чувствах и мыслях, которые пробуждает в вас «Эгмонт» Гёте. А много ли таких, как вы? Их хватит на один спектакль, много — на два. Большинству же более понятна «Вторая молодость» Невежина. И в то время, как на третьем спектакле «Эгмонта» театр уже не был полон, «Вторая молодость» Невежина сделала двадцать аншлагов, билетов достать невозможно, и после последнего действия мы устали выходить на вызовы. А «Эгмонт» с музыкой Бетховена — это красиво, это благородно, это возвышенно, я сам испытываю огромную радость и наслаждение, играя эту роль, а публика едва вызовет после последнего действия три раза. Много разочарований ожидает вас. Еще не на такой высокой ступени стоит театр, и не так высок уровень публики. Я уже не говорю о том, что встретит вас, молодую, неопытную девушку, за кулисами театра. Неизбежна борьба самолюбий, зависти, мелких человеческих страстей».

У Александра Ивановича было явное намерение отговорить меня быть актрисой. Говорил он красиво, складно, убедительно. Он был хорошим оратором, и, очевидно, мои восхищенные взгляды и все мое существо, выражавшее самое глубокое внимание, подзадоривали его еще больше. Я упивалась его голосом, словами, тем, что все это обращено ко мне, все говорится только для меня, и странно, чем решительнее он меня отговаривал, тем крепче росло во мне желание быть актрисой, убедиться на деле в том, о чем он говорит, бороться, побеждать, ставить на своем. Он кончил.

«Ну что? — спросил он меня. — Как думаете вы поступить после всего того, что слышали от меня?» — «Я пойду на сцену, — сказала я, — будь что будет, но я пойду. Мысль, что, быть может, я на какие-то человеческие души хоть раз в жизни произведу то впечатление, которое вы производите всегда, меня окрыляет. А может быть, и выйдет из меня актриса».

На самом же деле мечты мои были скромнее. Я не сказала ему, что в своем детском дневнике написала когда-то, что мечтаю лишь о том, чтобы сыграть безмолвного пажа и подать ему, Южину, на сцене шляпу и шпагу.

«Ну, уж если ваше решение непоколебимо, то дайте мне слово, что вы сначала поступите в школу, но пойдете туда держать экзамен не раньше, как через три года. Если через три года ваше решение не изменится, то приходите ко мне, я вас прослушаю и сам отведу к великолепному педагогу Александру Павловичу Ленскому. Он проэкзаменует вас в

большом зале Театрального училища и решит вашу судьбу. Сам я преподаю в Филармоническом училище, но туда итти вам не советую. На драматических курсах при Малом театре дело поставлено гораздо лучше, да и я преподаватель плохой».

«Почему через три года?» — спросила я с ужасом.

«Так будет лучше, — сказал он мне. — Раз вы мне верите, уж верьте до конца».

У меня на минуту сжалось сердце. Ждать три года!.. Но так хотел он, и я сказала, что даю слово поступить, как он советует.

Этот разговор определил всю мою дальнейшую жизнь. Благодаря ему я поступила в Театральную школу не семнадцати, а двадцати лет. Я выдержала трехлетнее испытание, доказавшее мне, что мечта быть актрисой — не детская фантазия, а серьезное и глубокое стремление.

Эти три года ожидания не прошли даром. Я занялась, и довольно успешно, педагогической деятельностью и дополнила свое гимназическое образование серьезным изучением иностранных языков и чтением. Я выросла внутренне и созрела для жизни и борьбы.

Я пошла не к Южину, а прямо на экзамен в Театральное училище, куда меня и приняли. Уже будучи ученицей школы, я встретилась с Южиным на именинах у Михаила Прововича Садовского. Я очень волновалась — узнает ли, вспомнит ли он меня. Конечно, я сильно изменилась, а он был все тот же. «Мы с вами немного знакомы, — робко начала я, — вглядитесь в меня хорошенько, может быть и вспомните». — «Не знаю, — ответил он, — что-то хорошее, светлое, словно запах леса весной вспоминается мне при взгляде на вас, но подробностей не помню». Я стала ему напоминать, и он вспомнил. «Ну, как же, верно я сказал, что пахнуло весной. Боже мой, как наивны, каким ребенком вы были тогда». — «А почему же вы взяли с меня обещание, что я только через три года пойду в школу?» — «Вот именно поэтому, — сказал он, улыбаясь. — Ведь вы воображали себя взрослой, а я в ужас пришел, что такое дитя попадет в условия театральной жизни. Через три года, думалось мне, может быть и желание пройдет, а не пройдет, так окрепнет, и из школы уже выйдет взрослая девушка, а не наивное дитя». — «Я благодарна вам и всегда буду благодарна. Вы отнеслись ко мне бережно и внимательно», — сказала я. И действительно, я осталась ему благодарна на всю жизнь, так как он спас меня от многих ошибок и ложных шагов. После этой встречи

я видела Александра Ивановича только издали, на сцене Малого театра.

Я кончила школу, восемь лет служила в провинции, в 1904 году поехала первый раз за границу. В Ницце я встретила Александра Ивановича. Я издали заметила его элегантную монументальную фигуру в сером костюме и серой шляпе. Он не шел, а шествовал. Я была за границей с моим первым мужем, известным провинциальным режиссером и актером Андреем Георгиевичем Аяровым. Муж был знаком с Южиным. Мы встретились радостно, прошлись по набережной, наслаждаясь красотой голубого моря и чудесной теплой погодой, и условились в один из ближайших дней вместе пообедать. Я, признаюсь, с волнением ждала этого дня. Мне хотелось рассказать Южину о моих театральных делах, сомнениях, надеждах. Но наша встреча за обедом разочаровала меня. Александр Иванович был рассеян, светски любезен и оживился лишь, когда мы пошли в казино, где играли в petits chevaux. Я выиграла три раза подряд. Это произвело сенсацию. Южин поразился такой удаче и стал уговаривать меня ехать немедленно в Монте-Карло поиграть в настоящую рулетку. «Вам так везет, этим надо пользоваться». Я ему обещала, что приеду завтра утром, так как сегодня очень устала. Александр Иванович жил в Монте-Карло. На следующее утро мы поехали туда. Южин уже с утра был в казино. Отвратительное впечатление произвел на меня знаменитый игорный дом. За столами — люди с жадными глазами, с дрожащими губами, судорожно следящие за вертящимся шариком и грудой золота, которое длинной лопаточкой сгребает и пододвигает выигравшим вылощенный, завитой, с отделанными ногтями крупье. Молодые, старые, средних лет люди, женщины и мужчины, все напряженные, то радостные, то отчаявшиеся, резкие возгласы крупье: «Делайте вашу игру, господа», звон золота, — от всего этого повеяло такой пошлостью, мелкими человеческими страстями! Как можно было проводить тут время? И мой Эгмонт, маркиз Поза, рыцарь Дюнуа каждый год ездил сюда испытывать судьбу и счастье и проводил здесь весь пост, когда обычно театры были закрыты. Горький осадок оставил у меня в душе вид Александра Ивановича, всецело погруженного в перипетии игры.

Впоследствии я поняла Южина — он был по натуре страстный игрок. Он был щедр, добр, широк и много помогал людям, и в игре его увлекал не выигрыш, а игра случая, причудливые повороты колеса судьбы. Он, как и все настоя-

Государственная ... им. Ленина
БИБЛИОТЕКА СССР
им. В. И. ЛЕНИНА

щие игроки, был уверен, что возможно открыть законы, по которым вращается таинственный шарик рулетки, делал какие-то выкладки, расчеты, изобретал систему. Но все это ни к чему не приводило, и по большей части он проигрывал. Александр Иванович очень много работал, но вечера часто проводил за карточной игрой в Английском клубе, членом которого он состоял, и в Литературно-художественном кружке. Его монументальную фигуру можно было видеть не только около столов, где велась азартная игра, но и за спокойным классическим «винтом».

В 1906 году я поступила в театр Корша и вышла замуж за Николая Ефимовича Эфроса, который был дружен с Южиным. Мужу я, конечно, рассказала о своей детской любви к Южину. Александр Иванович стал нашим частым гостем, и мы бывали у него запросто. Наши дружеские отношения продолжались, неизменно укрепляясь, до самой его смерти, последовавшей 17 сентября 1927 года.

У нас часто собирались после спектакля поужинать и побеседовать друзья: артисты, художники, писатели. После ужина загорались споры, в которых Южин всегда принимал самое горячее участие. Он хорошо спорил и заставлял с интересом слушать его доводы и возражения. По большей части спорили о методах работы Малого и Художественного театров. Александр Иванович вступал в схватку с кем-нибудь из актеров Художественного театра или с Вл. И. Немировичем-Данченко.

Южин очень уважал Художественный театр, всегда посещал его, но находил, что общей системы быть не может и каждый актер индивидуальным методом добивается того, чтобы хорошо сыграть роль и произвести впечатление на зрителя. Часто на наших вечерах устраивались импровизированные представления, пародии, шутки, в которых принимали живое участие Москвин, Климов, Блюменталь-Тамарина. Южин любил эти шуточные представления, много смеялся, но сам никогда не принимал в них участия; он был как-то слишком важен и импозантен для этого. За ужином, конечно, пили вино, и Южин, что называется, «умел» выпить, но никогда я не видела, чтобы вино сколько-нибудь меняло его обычную манеру вести себя. Может быть, его речь становилась немного оживленнее, он горячее спорил, и только; он мог просидеть и проспорить всю ночь до утра, а затем являлся на репетицию как ни в чем не бывало: всегда свежий, бодрый, полный жизни.

В 1908 году я, по приглашению директора Теляковского,



Н. А. Смирнова — леди Макбет. «Макбет» В. Шекспира.

вступила в труппу Малого театра. В том же 1908 году Теляковский после смерти А. П. Ленского предложил Южину место управляющего труппой. Время для Малого театра было трудное. Симпатии публики были перенесены на вошедший тогда в славу Художественный театр, сборы упали. Брать в свои руки управление труппой, а вместе с этим и составление репертуара, поднимать расшатавшееся дело и вернуть театру интерес публики было нелегко. Южин после долгих колебаний согласился и успешно справился со своей задачей. Он обладал всеми данными для занятого им ответственного положения в Малом театре. Его уважали, его хорошо знала публика и как актера, и как писателя, и как общественного деятеля. Ленский был тончайший художник и великолепный режиссер, но малосведущий в практических делах. Южин, может быть, был менее требователен к спектаклям, чем Ленский, и не обладал его огромным режиссерским талантом, но он мог легче, чем Ленский, справиться с возложенной на него задачей. Он составил строгий план спектаклей и крепко взял в руки бразды правления. Труппа встретила назначение Южина с большой радостью.

Много ума и такта надо было Южину, чтобы примирить желания, претензии и обиды актеров. Александру Ивановичу это удавалось. Он очень хорошо поставил себя; сохраняя товарищеские отношения, он в то же время не допускал фамильярности, и мы все его немного побаивались. Дверь его кабинета, одновременно и актерской его уборной, всегда была открыта, не требовалось никаких докладов, введенных последующими директорами, но когда, бывало, идешь к нему с какими-нибудь объяснениями, то как-то страшновато было постучать в эту дверь. У меня с Александром Ивановичем всегда шли горячие споры по поводу очередей в ролях. Я была противницей очередей. Он же настаивал на том, что очереди, во-первых, дают работу вдвое большему числу актеров, а во-вторых, избавляют от замены спектакля по болезни актера. В этом он был прав, но и мои аргументы против очереди были вескими: из-за очередей в ролях вдвое сокращалось количество репетиций, а все счастливые подробности и находки в роли невольно перенимались другой актрисой, что стесняло свободное самостоятельное творчество. Надо принять во внимание, что мы играли тогда не три-четыре пьесы в сезон, как теперь, а девять-десять. Значит, на каждую пьесу выпадало мало репетиций, и каждая отнятая репетиция вызывала досаду. Мне приходилось играть в очередь с М. Н. Ермоловой и Е. К. Лешковской. Всегда на-



А. И. Южин — Макбет.
«Макбет» В. Шекспира.

прашивались сравнения, и это нервировало в работе. Но... споры наши с Южиным оканчивались всегда тем, что он делал по-своему, и мне очень мало ролей пришлось играть без очереди. Только в роли леди Макбет я настояла на своем, потому что эта труднейшая трагедия была поставлена в два месяца, и я не могла бы приготовить роли, если бы у меня отняли хотя бы одну репетицию.

В конце моего первого сезона в Малом театре я сыграла главную роль в пьесе Южина «Вожди» в очередь с А. А. Яблочкиной. Все пьесы Южина были очень сценичны, с великолепными ролями, но они грешили некоторым многословием. Южин любил влагать в уста действующих лиц длинные и подчас скучные монологи. В провинции мы, не смущаясь, сокращали их, но тут сам же автор играл главную роль. Мне с трудом удавалось убедить его сделать вымарки.

Играя в его пьесе, я очень волновалась. Моя детская мечта исполнилась: я играла с ним в Малом театре, в его пьесе, — это были хорошие минуты жизни.

В провинции я переиграла почти все пьесы Южина. Особенно я любила его пьесу «Измена». Роль Зейнаб создала мне большой успех в провинции, и я сыграла ее с самим Александром Ивановичем во время наших гастролей в Одессе. Он играл Отар-бека.

Много ролей я с ним переиграла и на гастролях Малого театра в Петербурге и Варшаве.

В гастрольных поездках Александр Иванович становился милым, веселым, исчезал оттенок начальничества, и он делался интереснейшим собеседником и товарищем в прогулках и поездках.

С особым волнением я играла с ним леди Макбет. Я видела в леди Макбет не исчадие ада, не злую и сильную женщину, которая побуждает мужа совершить убийство. Я не чувствовала в леди Макбет силы. Для меня леди Макбет была женщиной до мозга костей, начиная с внешности. Мне она рисовалась необыкновенно красивой и влияющей на мужа чарами своего женского обаяния. Да, она хотела быть королевой, ее пожирало честолюбие, но сама она убить боялась — это должен был сделать для нее Макбет. В ночь убийства она для храбрости выпила вина. После убийства короля Дункана она заболела, не выдержав тяжести преступления; все остальные убийства Макбет совершал без нее, скрывая от нее свои планы. Она надломилась, сошла с ума.

Мне было очень трудно согласовать с Александром Ивановичем мое понимание роли; ему виделся другой образ леди Макбет. Сначала я репетировала с М. Ф. Лениным, и мы очень шли друг другу навстречу в наших общих сценах, но Ленин отказался играть в срок, назначенный Южиным для первого спектакля «Макбета». Он говорил, что роль у него еще не готова, а для него, молодого актера, не выступавшего в таких больших ролях перед Москвой, ответственность слишком велика, и он может выступить только во всеоружии и полном самообладании. Для Южина, игравшего в прежние годы ответственнейшие роли с десяти репетиций, доводы Ленина были неубедительны, и он решил играть сам. Много раз игранная роль, конечно, Южина интересовала уже не так, как молодого актера, впервые создающего роль. С Лениным мне было интереснее играть. Но была особая прелесть в том, что я играла с Южиным. Я всегда считала, что смогу назвать себя настоящей актрисой, лишь когда сыграю какую-нибудь шекспировскую роль. Это будет венцом моих достижений, кульминационной точкой моей актерской жизни. И вот я добилась цели: я в Малом театре играла шекспировскую роль, люди, которым я верила, хвалили мое исполнение, и моим партнером был Южин, тот самый Южин, который отговаривал меня итти на сцену...

Еще памятна сыгранная вместе с Александром Ивановичем его пьеса «Ночной туман», имевшая успех и шедшая несколько лет, неизменно делая сборы. Роль, говорят, мне удалась, и Южину нравилось мое исполнение. Мне же роль сперва не понравилась, и я хотела отказаться от нее, но мой муж Н. Е. Эфрос уговорил меня: «Я заметил, что если тебе роль не нравится и ты протестуешь и говоришь, что она у тебя не выйдет, то всегда хорошо ее играешь». Я припомнила несколько таких случаев из прошлого и согласилась. Чем это объяснить? Мне думается, что когда играешь роль, мысли и чувства которой совпадают с твоими, вносишь чересчур много личного, а личное менее доходчиво до зрителя, чем создание творческого воображения.

Мне доставляло большую радость играть с Южиным в «Стакане воды» Скриба роль герцогини Мальборо. Пришлось спешно выучить ее в одну ночь и играть с двух репетиций: Южин гастролировал в одном из летних театров, и из актрис, исполнявших роль герцогини в Малом театре в Москве, кажется, в это время никого не было. Пьесу я хорошо знала, но, конечно, первый спектакль сошел недурно только благодаря нервному подъему, привычке быстро овладевать ролью и благодаря тому, что Южин очень легко вел диалог.

Он так умело «подавал» нужные слова и так скользил по проходящим словам, что модуляции его голоса воспринимались словно музыка. Весь текст доходил до слушателя, ни одно слово не пропадало. Южин, подобно Ольге Осиповне Садовской, не любил сложных мизансцен. Он знал, что все внимание зрителя будет приковано к его словам. В первом действии «Стакана воды» мы стояли посреди сцены и лишь не надолго присаживались к столику, не разбивая внимания публики никакими лишними движениями, но зрители напряженно слушали остроумный диалог, прерывая его лишь веселым ободряющим смехом. Южин был немолод, его фигура отяжелела, но он так ловко двигался, так умел стать, сесть и поклониться, так звучал его великолепный голос, что любой молодой человек мог ему позавидовать. А как блестяще он играл Фигаро, несмотря на свои годы! «Женитьба Фигаро» шла в сезоне 1909/10 года. Казалось, что слышишь французскую речь в легко бросаемых репликах, в быстро сыплющихся словах. Монолог последнего акта Александр Иванович говорил горячо, умно, убедительно, ни на одну минуту не затягивая темпа.

Последняя комедийная роль, в которой я всегда любовалась Александром Ивановичем и слушала с наслаждением каждое его слово, стоя за кулисами и готовясь к выходу (я играла графиню-внучку), — была роль Фамусова. Александр Иванович тонко чувствовал стиль бессмертной комедии, и грибоедовский стих лился у него непринужденно, никогда не превращаясь в прозу.

Настал 1917 год. Прошла сперва Февральская, потом и Октябрьская революция. Мы с энтузиазмом начали играть в образовавшихся рабочих клубах, с напряженным интересом вглядываясь в новую, необычную публику, которая воспринимала спектакль по-особенному, очень искренно и непосредственно.

У нас в Малом театре форма управления много раз менялась, но при всех переменах Южин всегда так или иначе оставался у власти и играл ведущую роль. Когда во главе театра были совет и правление, он состоял председателем совета. Когда во главе стала дирекция, состоявшая из пяти выборных лиц, он был ее председателем, а затем, уже в 1923 году, он стал единоличным директором.

Когда Южин был председателем дирекции, в некоторой части труппы возникло недовольство им, и я находилась в числе недовольных, несмотря на то, что была его другом и лично ничем не была обижена. Решили выбрать председате-

лем дирекции Правдина. Южин, конечно, узнал об этом и до начала выборного собрания отказался баллотироваться. Этот отказ вызвал много волнений в той части труппы, которая хотела его выбрать, и много укоров услышала наша группа по своему адресу. И действительно, вновь выбранный председатель не оправдал наших надежд, и мы обрадовались, когда Южин вновь стал во главе театра.

У Южина был большой такт и большой ум. Он зорко приглядывался к тому, что совершается в стране, чутко прислушивался к новым, все громче звучавшим на наших собраниях голосам молодежи и технического персонала. Он прекрасно понимал, что искусство не может стоять в стороне от бурлящей и перестраивающейся жизни страны. Надо пересмотреть все старые ценности, знаменитые «традиции» и вводить новое, что со всех сторон стучалось в двери. За стенами, да и внутри нашего театра раздавались голоса о том, что должно быть изменено не только содержание театральных пьес, но и форма. Южин дал постановку пьесы А. В. Луначарского «Медвежья свадьба» режиссеру Эггерту, который привел с собой художника Триваса. Малый театр впервые увидел обстановку, ничуть не похожую на жизнь. Какие-то кубы, ступени, конструктивные фокусы, в которых мы с нашей манерой игры плохо двигались, не умея их обыгрывать.

Помню, когда Южину принесли макеты, долженствующие изображать внутренность жилища, и он увидел косые лестницы, наклоненные архитектурные фигуры, он вздохнул и трогательно сказал: «Ну, хоть потолки сделайте».

Южин был правдив до конца, и если он чего-нибудь не понимал и не принимал, то никакие выгоды не могли его заставить пойти против себя. За это его все ценили и уважали. Мне в годы его директорства приходилось с ним много говорить и спорить по поводу дел театральной школы, а затем Студии Малого театра. Александр Иванович понял, что надо готовить новые кадры молодежи. По его инициативе при Малом театре вновь была открыта драматическая школа. Первый год я вместе с В. Н. Пашенной преподавала драматическое искусство, затем Пашенная ушла из-за перегрузки работой в театре, и весь курс перешел ко мне. Из этого курса, который я довела до конца, проработав с ним четыре года, образовался молодой театр, получивший название «Студии Малого театра». О направлении учебы, о том, чтобы дать молодежи самостоятельно работать и искать свои пути на основе фундамента, заложенного школой Малого

театра, мне приходилось постоянно беседовать и много спорить с Южиным. Больших трудов стоило подписать устав нового, молодого театра: Южин считал, что это ненужная затея и что молодежь должна вступить в труппу Малого театра. А молодежь хотела жить и работать по-своему. Все-таки Южина удалось уговорить, он подписал устав, и молодой театр начал существовать.

Мое последнее и печальное, но величественное воспоминание об Александре Ивановиче — это похороны артиста, человека, друга, рядом с которым прошла вся моя актерская жизнь. Когда я стояла в последнем почетном карауле и передо мной высился гроб, весь утопавший в цветах, лились звуки торжественно-скорбного похоронного марша, в моей памяти пронеслось все, что связывало меня с этим ушедшим человеком, которого я до конца жизни буду вспоминать с неизменным уважением и любовью.

X

ИНОСТРАННЫЕ ГАСТРОЛЕРЫ

Итак, под звуки бодрого марша, прозвучавшего в саду Садовских на Башиловке осенью 1896 года, я вступила на свой театральный путь и отныне должна была итти по нему без всяких костылей и подпорок.

Мне стало страшно и захотелось проверить, что я несу с собой в этот долгий, трудный путь, каков запас моих знаний, хватит ли сил дойти, не растеряв того, что дал мне тогдашний театральный университет — Малый театр, мои непосредственные учителя — Садовский и Ленский и знаменитые иностранные артисты, которых мне довелось видеть.

Еще на драматических курсах мы постоянно спорили о том, какая школа предпочтительней, и говорили: «Вот эти играют «по Дидро», а эти — «по Тальма́». Тридцать лет спустя мои ученики вели тот же самый спор. Я считаю, что цель и конечные достижения обеих систем одинаковы. Разными путями высокоодаренные художники приходят к той же цели. Самое сильное впечатление произвели на меня Эрнст Поссарт и Элеонора Дузэ, актеры двух противоположных школ.

Поссарта я видела раньше, чем Дузэ. Я буду писать только о том, что помню, не заглядывая даже в пьесы, игранные им, — я намеренно хочу определить силу впечатлений, сохранившихся полвека. Первая роль, в которой я увидела Поссарта, был Шейлок в комедии Шекспира «Венецианский купец». Я впоследствии много раз видела эту пьесу, но ничье исполнение не заслонило образа, созданного Поссартом. Он играл в московском театре «Парадиз», подобно всем приезжим знаменитостям. Теперь там Московский театр драмы. Труппа была слабая, обстановка убогая, а впечатление сильнее, чем впоследствии от роскошной постановки мейнингенцев. Я уже слышала о Поссарте восторженные отзывы тех, кто видел его за границей, и с трепетом ждала выхода великого артиста. Появился высокий, худой человек в шелковом полосатом халате; туго затянутый широкий

пояс подчеркивал худобу; из-под чалмы, обмотанной вокруг головы, сверкнули темные глаза. Библейское загорелое умное лицо обрамлено пейсами и длинной курчавой бородой. Чуть-чуть сгорбившись, держа в руках связку ключей, проходит он по сцене с одним из представителей «золотой молодежи» Венеции, другом венецианского купца Антонио. Раздается старческий низкий голос: «Три тысячи дукатов?» И взгляд обращен к Бассанио, просящему взаймы денег. Много раз издевался над ним этот молодой человек, называя его «жидом», «собакой». Понадобились деньги — и он уже не «собака», а «синьор». Во взгляде Шейлока мелькнуло презрение. Затем он долго смотрел на Бассанио, как кошка на мышь, находящуюся у нее в лапах, и произносил: «Хорошо!» — «Да, синьор, на три месяца», — говорил Бассанио.

Поссарт поднимает глаза, и я в них читаю: «Долго мучили вы меня, вы, «христиане», в храмах которых каждый день проповедуют и поют о любви к ближнему, в вашем Риме воздвигнут храм апостолу Павлу, учившему, что эллин и иудей, варвар и скиф, раб и свободный — все равны и во всех Христос. Теперь я помучаю тебя». И он с сладострастием и торжеством, чувствуя в этот миг свою власть, снова спрашивает: «На три месяца?» Опять пауза. «Хорошо!» Затем реплика Бассанио о том, что поручителем за него является Антонио. Шейлок, растягивая слова, отвечает вопросом: «Три тысячи дукатов на три месяца и за поручительством Антонио?» На нетерпеливое движение молодого человека, ждущего ответа и в душе готового ударить его, Шейлок с лукавой усмешкой произносит: «Антонио хороший человек».

Первое действие было фундаментом всей роли. Зритель становился на сторону старого еврея и в дальнейшем должен был простить ему его жестокость, поняв корни ненависти к христианам. Так хотел Поссарт, и он достигал цели. Потому-то он был очень убедителен и ярок в монологе третьего действия, где, говоря с Саларино, он перечисляет качества, чувства и переживания, в равной мере свойственные всем людям, независимо от национальности и религии.

«Если мы в этом похожи на вас, — говорит он, — то и в поступках я хочу быть подобен вам: мстить за оскорбления, делать те же гнусности и жестокости, я учусь у вас и хочу превзойти своих учителей».

Помнится мне, что Поссарт во втором действии вставлял сцену, в которой он обнаруживает исчезновение дочери и похищение ею накопленных им сокровищ. У Шекспира этот



Э. Поссарт — Мефистофель.
«Фауст» В. Гёте.

момент описывает Соланио, рассказывая своему приятелю Саларино об отчаянии Шейлока.

Поссарт предпочитал эту сцену сыграть. Он выбегал из опустевшего дома, схватившись за голову, с безумными глазами, с криком, какой может вылетать из пасти раненного насмерть зверя. Еще ярче запечатлелся момент в последнем действии, когда несчастный старик переходит от радости и торжества к отчаянию. Он как бы ломается пополам, руки опускаются, как плети, ноги подкашиваются. Он смотрит мертвыми, потухшими глазами на дожа, на одержавшего победу молодого судью (переодетую Порцию), на издевающуюся над ним молодежь и говорит хриплым, сдавленным голосом, еле шевеля языком: «Позвольте мне уйти, я плохо чувствую себя». И он плетется к выходу.

Я как сейчас вижу его — это олицетворение скорби, опустошения, смертной тоски. И все это выражено телом актера, уходящего со сцены спиной к публике.

Из комедии «Венецианский купец» Поссарт сделал трагедию «Шейлок», не выкинув ни одного слова из роли, написанной Шекспиром. Пятый акт, где нет Шейлока, не исполнялся.

Я видела позднее эту пьесу в исполнении труппы герцога Мейнингенского, несколько раз приезжавшей в Москву, и не узнала ее. Передо мной предстала сверкающая, залитая солнцем Венеция, воспроизведенная с фотографической точностью. Когда я много лет спустя побывала в ней, мне казалось, что я здесь уже не в первый раз, что я уже ходила по мосту Риальто вместе со старым Шейлоком, слышала музыку, смех, участвовала в роскошном карнавале, — а я ведь видела все это только на сцене.

Основным в спектакле мейнингенцев была радость жизни среди окружающей красоты сказочного города: поэзия лунной ночи, влюбленная молодежь, объятия, поцелуи. И среди этой кипучей, шумной, роскошной жизни, как тень, проходила скорбная фигура старика-еврея, как будто только для того, чтобы напомнить, что в жизни есть и горе и страдание. В пятом акте поглощенные своим счастьем молодые люди о нем уже забыли, и даже дочь не спрашивает, что сталось с отцом.

Шейлока играл хороший актер, но я не помню его. Комедийная часть спектакля заслонила трагедию.

Вторая роль, в которой я видела Поссарта, — рэбэ Зихель в пьесе «Друг Фриц» Эркман-Шатриана. Я была изумлена, когда на сцену вышел маленький добродушный раввин в лапсердаке, с пейсами. Отчего же он такой маленький, такой тоненький, и отчего у него хриплый старческий голосок? Это Поссарт? Не может быть!

А между тем это был он, бесподобно игравший комедию. Ежеминутно его реплики покрывались взрывами смеха зрительного зала. Маленькие глазки (а у Шейлока они были большие, глубоко сидящие, сверкающие гневом) светились несказанной добротой. Ласковая, добродушная улыбка не сходила с лица. Неподражаемый еврейский юмор был во всем — и в том, как он вынимал из кармана пестрый платок, и в том, как сморкался, как обращался с большим зонтом, висевшим у него на руке, как произносил каждое слово. Я была очарована и всей душой любила милого старичка раввина.

Следующий спектакль — «Фауст» Гёте. Поссарт — Мефистофель. От добродушия рэбэ Зихеля — ни следа, ничего похожего на страдание и горький гнев Шейлока! Острая насмешка, язвительность и в звуке голоса и в нечеловеческих глазах. Зритель сжимался под этим взором все отрицающего, ни во что человеческое не верящего злого духа. Я не так хорошо знала немецкий язык, чтобы понимать каждое слово Мефистофеля, а между тем, чтобы вполне наслаждаться мастерскими и разнообразными интонациями, надо было знать язык в совершенстве. Да и слишком я была молода, чтобы оценить труд Поссарта в этой сложной роли, помню только, что мне потом не нравился Мефистофель в опере Гуно ни в чьем исполнении. Передо мной вставала странно извивающаяся жуткая фигура Поссарта и мерещились его острые, беспощадные глаза.

Четвертая роль, в которой я его видела, был король Лир. Красивый, величественный, могучий и в то же время сумасбродный старик, но «король с головы до ног». Безудержные вспышки гнева и глаза, в которых порой мелькало безумие, запечатлелись навсегда. В лесу, в бурную грозовую ночь, с развевающимися седыми волосами и с треплющимися по ветру лохмотьями на плечах, он был похож на обезумевшего льва. И какой контраст с этой фигурой представлял он, когда в последнем действии нес на руках мертвую Корделию. Даже сейчас мне хочется заплакать, когда вспоминаю его восклицание: «Корделия, дитя мое, Корделия!» Разбитый, уничтоженный, жалкий старик! Я так рыдала, что мне пришлось уйти из театра, прежде чем опустили занавес.

Помню, кругом меня старшие часто беседовали о Поссарте. Говорили, что у него все мастерски сделано, но нет «го-

рячего, непосредственного темперамента». Не все ли мне равно, чем достигал этот великий актер того, что у меня до сих пор звучит в ушах: «Cordelia, mein Kind Cordelia!»

Дузэ я видела много позднее. Она принадлежала к другой школе, так говорили все кругом меня. И верно, — в игре Поссарта даже я, девочка, могла оценить мастерство, а увидев Дузэ, я забыла, что я в театре, и сразу зажила одной жизнью с ней. Я смотрела «Даму с камелиями» Дюма.

Все было необычайно в этом самом очаровательном существе, какое привелось мне видеть на сцене. Начинаю с внешности. Ждешь первого появления Маргариты Готье, шикарной парижской куртизанки: вот сейчас войдет эффектная, блестящая женщина. Отворяется дверь, на сцене появляется существо небольшого роста, в странном платье. Оно сшито и не по моде того времени, в которое происходит действие пьесы, и не по современной моде. Какое-то легкое, колышущееся розовое облако, скрывающее очертания тела. Говорили, что у Дузэ есть недостаток в фигуре, и потому она не носит обтянутых платьев. Не знаю, но то, что было на ней, было так женственно нежно и очаровательно. Прическа гладкая: зачесанные назад черные волосы, немного спускающиеся с одной стороны на лоб, завернутые в простенький узел на затылке. Громадные, бездонные черные глаза и как-то необычайно выгнутые веки, которые придавали вид усталости и печали этим чудесным глазам. Услышав звук первых произнесенных ею слов, зритель забывал окончательно о созданном им по роману Дюма образе и подпадал под власть этого голоса. В нем было так много нежности, теплоты, красоты и задушевности. Я не знала по-итальянски, но Дузэ говорила так выразительно и лицо ее так передавало малейшие оттенки чувств, что все было понятно.

Наши русские актрисы выходили на сцену всегда затянутые в корсет; выйти без корсета считалось неприличным. Помню, как на школьном спектакле я, играя русскую крестьянскую девушку, не надела корсета и получила строгий выговор от Марии Гавриловны Савиной. Она мне сказала: «Сцена имеет свои условности, и выходить на сцену без корсета неприлично». Корсет, конечно, мешал свободе движений и сковывал фигуру. А тут вдруг вышла Дузэ и уселась на диван, свернувшись клубочком, как кошка. Это было так просто, так уютно и так ново. Сразу создалось впечатление больного хрупкого создания, хотя она за весь первый акт кашлянула один раз, но в ее позе, во всех движениях, в том, как она куталась в шарф, как устраивалась на подушках дивана, вы угадывали болезнь, подтачивающую эту молодую жизнь.

Глубокими, хватающими за сердце интонациями передавала она свою любовь. Как нежно произносит она «его» имя: Армандо! Увы, голос Дузэ не записан на пластинку, и никакое описание не может передать его прелести.

В конце второго действия в разговоре с Арманом Дюваль она дает ему розу и сама в это время похожа на цветок, а пальцы ее рук — на нежные лепестки...

Третье действие. Солнечный летний день. С балкона в комнату входит сияющая счастьем Маргарита в белом платье, неся в руках громадную охапку пестрых полевых цветов. Когда она хочет расставить их в вазы, часть цветов падает на пол; она начинает подбирать их, но, раздумав, кладет и те, что у нее в руках, на ковер, садится около них и принимается за составление букета. В эту минуту входит горничная с докладом: «Вас желает видеть какой-то господин». Думая, что это от ее поверенного по денежным запутанным делам, она, не поворачивая головы и продолжая свое занятие, отвечает: «Проси». Вошедший, отец Армана Дюваль, с удивлением смотрит на женщину, собирающую с пола цветы. Она поворачивает голову, взглядывает с недоумением на незнакомого, безукоризненно одетого господина в цилиндре и перчатках и начинает разговор с ним, все еще занятая своими цветами. Когда же он называет себя, она медленно поднимается. На лице ее страх, смутное предчувствие чего-то недоброго. Она крепко прижимает к себе цветы, словно прося у них защиты. Затем, по мере того, как он говорит, она немного приходит в себя и начинает понимать, чего хочет от нее этот «добродетельный» господин. Он пришел просить не мешать счастью его единственной дочери, жених которой откажется от нее, узнав, что брат ее Арман скомпрометирован связью с «падшей женщиной». Маргарита должна навсегда расстаться с Арманом, написав ему, что она его больше не любит, и скрыв визит отца...

Я бессильна описать, как Дузэ играла эту сцену, мелкие подробности исчезли из памяти, но ярко помню момент, когда она закрывала лицо руками и цветы сыпались между пальцев, скользили по платью, падали вокруг нее, а сама она беспомощно опускалась на стул. Игра была так выразительна, что я понимала буквально каждое слово, точно она говорила по-русски. Сердце сжалось от боли, когда Маргарита решилась пожертвовать собой, не было сил вытерпеть, в зале раздались всхлипыванья.

Наконец, отец Армана ушел. Она осталась одна и села писать прощальное письмо Арману. Крупные слезы катились из ее глаз, останавливались на щеках и падали на бумагу. Она краснела, бледнела. Был момент, когда я, забыв, что я в театре, хотела броситься на сцену и умолять ее разорвать письмо, хотела бежать предупредить Армана, привести его скорее, чтобы она не успела уйти. Но роковое письмо написано, она уходит. Она останавливается на пороге и обводит глазами комнату, где проведено столько счастливых дней и куда она сегодня утром вошла такая радостная, не подозревая беды. Ее глаза говорили в ту минуту больше, чем если бы она произнесла целый монолог.

Четвертый акт. Встреча с Арманом на вечере. Маргарита входит под руку с Варвилем. Бледное, безжизненное лицо, совсем потухшие, глубоко впалые глаза выражают безысходное женское горе. Объяснение с Арманом, его упреки, обвинения и оскорбления. Дузэ стоит лицом к публике с левой стороны сцены и изредка прерывает его бурную речь восклицанием: «Армандо!», как бы удерживая от произнесения роковых, непоправимых слов. В широко открытых полубезумных глазах ужас, она простерла к нему руки, как бы защищаясь от удара. И когда он бросил ей последнее оскорбление, она падает без чувств, как подкошенная.

И вот последнее действие.

Умирающая худенькая женщина в белом кружеве, маленькое осунувшееся личико, на котором горят печальные глаза. Она лежит на кровати посреди комнаты. Вынимает из-под подушки письмо Армана. С нежной любовью, как на живое существо, смотрит она на этот клочок бумаги, прижимает его к своей больной груди, гладит рукой, как ребенка, и начинает читать. Потом она опускает бумажку на колени и продолжает уже не читать, а говорить наизусть, как молитву, это письмо, несущее ей надежду на свидание.

Когда появляется Арман, лицо ее озаряется, точно на него упал луч солнца. Очаровательная улыбка, блеск глаз! Она прижимается к Арману, словно не веря своим глазам, она ощупывает его лицо своими нежными пальцами. Поверив в свое счастье, она хочет итти с ним, с лихорадочной поспешностью надевает платье, но вдруг страшный кашель сотрясает ее существо, она не в силах двигаться.

Безнадежное отчаяние в потухающих глазах, тяжелый вздох — и она, прижавшись в последний раз к щеке Армана Дюваль, умирает у него на руках.

После этого спектакля я неделю не могла притти в себя,



Э. Дузэ.

словно похоронила своего лучшего друга, с которым пережила всю трагедию его жизни.

Я видела Дузэ еще раз в «Даме с камелиями». Многие сцены она играла по-другому и внутренне и внешне. Меня тогда очень заинтересовало, как это получается. То ли она по-иному чувствует, то ли у нее есть несколько вариантов. Подруга моя, М. А. Крестовская, лично знакомая с Дузэ, спросила ее об этом.

«Общий рисунок роли у меня, конечно, есть, но детали меняются благодаря моему настроению, впечатлениям дня. Например, однажды в третьем действии «Дамы с камелиями» лопнула электрическая лампочка, я сильно испугалась, вздрогнула и сцену с отцом сыграла совсем по-новому, как никогда до тех пор не играла».

В этот же ее приезд я видела «Ромео и Джульетту». Я помню сцену ночью, когда она стоит на балконе, а Ромео в саду. Первая, невинная, чистая и в то же время горячая, страстная любовь, очень отличная от любви больной, измученной жизнью Маргариты Готье, любовь здоровая, свежая, как сама природа вокруг, без какого-либо налета печали или предчувствия грозящей беды. В произношении имени возлюбленного особенно ярко выражалась разница той и другой любви: «Армандо» звучало, как мольба, как призыв счастья, которое боишься потерять, а «Ромео» — торжествующая радость, полная уверенность в счастье, которое придет, несмотря ни на какие препятствия. Если Маргарита была похожа на цветок, который не выдержит налетевшей бури, то Джульетта походила на очаровательного зверька, выпустившего коготки навстречу буре.

В распоряжении артистки было столько средств выразить все своеобразие едва уловимых оттенков чувств, не передаваемых словами. Голос, глаза и руки необыкновенной красоты; движения, которыми она умела говорить без слов.

В сцене с Ромео она стояла, освещенная луной, протягивала руки к нему таким движением, словно передавала ему драгоценный сосуд, наполненный любовью, глаза светились и голос звучал, как скрипка.

В сцене, где она допрашивает кормилицу, которую посылала к Ромео, она, торопя ее рассказать о возлюбленном, бросалась на нее, как тигренок. Когда та медлила со своим рассказом, Дузэ теребила ее, в нетерпении бросалась на землю, топала ногами и кусала себе руки, ярко передавая силу необузданного южного темперамента.

Своеобразная, неповторимая, она почти совсем не гримировалась, очевидно не хотела даже легким слоем краски и пудры скрыть малейшие движения мускулов своего лица.

Приезжавшая в том же году знаменитая французская актриса Сара Бернар своей игрой особенно подчеркнула для меня обаяние простоты и искренности Элеоноры Дузэ. Сару Бернар я видела тоже в «Даме с камелиями». Всё, начиная с внешности, было мастерски сделано. Архимодные туалеты, приспособленные к фигуре, скрывающие ее худобу и подчеркивающие ее достоинства, причудливая прическа, окружавшая словно золотым сиянием бледное лицо, замечательно оттененные краской глаза и ярко-пурпурные губы.

Когда она появлялась, вы сразу видели, что это шикарная женщина Парижа, создающая моду и возбуждающая всеобщую зависть. Если Дузэ можно было сравнить с нежной розой, то Сару — с причудливой орхидеей, поражающей своей формой и окраской. Диалоги она вела с блеском и необычайной виртуозностью, но, слушая и глядя на нее, я больше изумлялась ее мастерству, нежели заражалась передаваемыми чувствами. Она не позволяла забыть, что перед тобой прославленная актриса. Нельзя было ее почувствовать трогательной, близкой себе, родной. И так — на протяжении всего спектакля. Особенно ярок был контраст с игрой Дузэ в последнем действии. Дузэ подчеркивала простоту и величие смерти, а Сара делала красивый фокус. В последнюю минуту она стояла, обнимая Армана, потом руки ее размыкались, и она опускалась на пол, медленно скользя по поддерживающей ее руке Армана, потом опрокидывалась навзничь и умирала, воспроизводя реалистическую картину смерти от чахотки. Это было очень искусно, но неприятно и не трогательно.

В этот приезд я видела ее только в роли Маргариты Готье. Значительно позже, уже семидесятилетней старухой, она приезжала в Москву и играла в «Орленке» Ростана. Я очень жалела, что пошла смотреть этот спектакль. Сара верила, что своим мастерством может заставить зрителя увидеть вместо старухи с отяжелевшей фигурой, потухшими глазами, шамкающим ртом двадцатилетнего юношу — герцога Рейхштадтского. Зрелище было тяжелое и отталкивающее.

Дузэ я тоже видела в последний ее приезд в Москву, уже во время романа с д'Аннунцио. Она стала совсем другой. Обаятельной, очаровательной, но в ином роде. Одета и причесана она была по моде, на лице следы грима. Видимо, общение с д'Аннунцио оказало на Элеонору Дузэ свое влияние. Она играла его пьесу «Джиоконда», посвященную

«прекрасным рукам Элеоноры Дузэ». Пленила меня в первом действии сцена, которую она проводила, закрыв лицо руками. Дузэ знала, что ее руки могут выразить все, что она переживает. Они то вздрагивали, то судорожно сжимались, пальцы то лежали спокойно, то трепетали, как лепестки под ветром. А в последнем действии, когда она была без рук (руки ее разбиты статуей, опрокинутой на нее соперницей), все переживания сосредоточены были в глазах. Она была прекрасна. Она стояла возле большого окна, из которого падал свет на ее скорбную фигуру, прислонившуюся к выступу стены. Вместо рук беспомощно висели, как два разбитых белых крыла, широкие легкие рукава. Лицо было бледно, голос звучал, как стон разбитой арфы.

Тогда же я видела «Родину» Зудермана. В Дузэ появились эффектность и блеск, которых не было в «Даме с камелиями» в первый ее приезд. Она играла всю роль с громадным темпераментом. В пьесе есть большие монологи; артистка произносила их быстро, словно одним дыханием, и вдруг выделяла какое-то одно слово, которое должно было запомниться и удержаться в ушах и в сердце зрителя.

В бурной сцене с бывшим своим возлюбленным, покинувшим ее с ребенком, когда она была еще бедной ученицей консерватории, Дузэ на глазах бледнела, краснела, потом бешено бросалась к нему, схватывала его за лацканы сюртука, трясла изо всей силы, и при этом из ее прически вылетали все шпильки и волосы рассыпались по плечам. Несчастной и жалкой делалась фигура господина советника фон Келлера, напыщенного, безукоризненно одетого, когда он пытался освободиться от вцепившихся в него рук и испуганно вертел головой, оглядываясь по сторонам, боясь, как бы шум не привлек внимания людей, находящихся в соседних комнатах.

Дузэ с презрением отшвыривала его, так что он едва удерживался на ногах, а сама в изнеможении с рыданием падала на диван.

В 1890 году я увидела спектакли мейнингенцев. О «Венецианском купце» в их постановке я уже говорила. Я смотрела еще «Юлия Цезаря» и «Орлеанскую деву». В обоих спектаклях поразили не виданная мною дотоле роскошь и тщательность постановки, передающей подлинный стиль эпохи. У них были «настоящие», исторически верные костюмы, оружие, бутафория, воссоздающие полную картину быта, эпохи. Режиссер был полным хозяином, руководителем и создате-



Сара Бернар.

лем спектакля. Особо выдающихся актеров я не помню, но все играли хорошо, правильно трактуя образы, создавая целостный спектакль. Я впервые увидела исторические пьесы в замечательном ансамбле, впервые увидела на сцене живую толпу.

Особенно запомнилась мне толпа в первом действии «Юлия Цезаря». По сцене, представляющей римскую площадь, проходят граждане, и среди них двое, разговаривающих о Цезаре. Вдруг из-за кулис с разных сторон начинают появляться кучки взволнованных, наэлектризованных людей; каждое лицо типичное, особенное, словно сошедшее с картины (я до сих пор помню некоторые гримы), в руках у людей цветы. Мужчины, женщины, дети быстро заполняют всю сцену, кричат, взбираются на ступени лестниц, на портики, на крыши. Глаза всех направлены в одну сторону, на лицах и в позах напряженное ожидание. Весь зрительный зал заражается этим ожиданием. Люди на сцене вопят, машут плащами, и когда, наконец, на носилках, под звуки гремящей музыки, торжественно появляется Цезарь в сопровождении Кальпурнии, Антония, Брута, Порции, Кассия, Каски и других, зритель готов кричать ему приветствие вместе с неистовствующей толпой. Сверху, со всех сторон летят цветы, усыпающие путь, по которому следует пышная процессия...

Виденный мною спустя много лет в Художественном театре спектакль «Юлий Цезарь» заслонил собой впечатление от спектакля мейнингенцев, и только первая сцена сохранилась в памяти на всю жизнь.

В Художественном театре в этой сцене толпа заинтересовывала сама по себе.

У мейнингенцев же толпа не имела самодовлеющего значения, вся ее жизнь сводилась к моменту напряженного ожидания и затем выплескивалась в бурном порыве восторженных приветствий, сосредоточивая все внимание зрителя на центральной фигуре трагедии.

Помню, что спектакли мейнингенцев были громадным событием в жизни театральной Москвы. О них много говорили. С той поры все стали сильнее замечать неестественность, условность и порой даже смехотворность массовых сцен в Малом театре.

И все-таки... я должна сознаться, что «Орлеанская дева» с участием М. Н. Ермоловой произвела на меня неизмеримо большее впечатление, чем у мейнингенцев, хотя у последних все было замечательно поставлено: и двор жалкого короля,

и Реймский собор, не нарисованный, как мы привыкли видеть, а построенный из кубиков, изображающих камни, и воспроизведенная в точности часть фасада с входом в храм, и битва, дающая полную иллюзию настоящего сражения.

В Малом же театре статисты-солдаты, приведенные в день спектакля из казармы и получавшие за выход 20 копеек, кое-как загримированные или даже вовсе без грима, нелепо одетые, бежали во время битвы через сцену, как стадо овец, спасаясь от преследующей их Иоанны д'Арк, и кричали все сразу, как по команде: «Дева, дева, дева, спа-а-а-сайся! Дева, дева, дева, спа-а-а-сайся!» Это было жалко и смешно, но все забывалось, когда вдохновенная Ермолова появлялась на сцене.

Вот она, закованная в цепи, смотрит на сражение из узкого окна картонной башни и **переживает** все происходящее на поле битвы, трепетно следит за перипетиями боя и, увидев рыцаря Дюнуа, кричит ему: «Граф Дюнуа, вперед, мой храбрый рыцарь! Где ты — там смерть!», затем мечется в отчаянии и тоске, как орел в клетке, и восклицает: «А я в цепях!», и наконец, в порыве экстаза, дающего ей нечеловеческие силы, рвет свои оковы и бросается в бой. Все можно было отдать за эту минуту высочайшего подъема и вдохновения, и весь прекрасный спектакль мейнингенцев меркнул перед этой одной сценой.

Видела я в ту же пору интересного актера Мунэ-Сюлли.

Французская школа игры придавала некоторую искусственность его исполнению, выражавшуюся в отделанных картинных жестах и в приподнятой и певучей декламации. Но он умел заставить жить вместе с ним его чувствами и плакать над обрушившимися на него несчастиями.

Особенно удачной ролью из виденных мною была роль Эдипа. Высокий, с красивыми правильными чертами лица, носящий греческий костюм так, как будто он с ним никогда не расстается, он в каждой своей позе был похож на совершенное произведение античной скульптуры. Он мастерски владел голосом и декламировал стихи, чаруя слух.

И вся эта «сделанность» не мешала внутренней выразительности. Если бы я была художником-живописцем, я могла бы сейчас нарисовать его потрясающую своим трагизмом фигуру в последнем действии «Эдипа», когда он с выколотыми глазами, из которых струится кровь, сбегает по ступеням лестницы на авансцену. Вижу его лицо, слышу его крик, но не могу найти слов, чтобы описать его игру в

эти роковые минуты, — роковые в полном смысле слова, потому что Мунэ-Сюлли заставлял зрителя верить вместе с ним в непобедимую силу Рока, преступить извечные законы которой не могли не только люди, но и боги.

Образы трагедий Софокла и Корнеля необычайно удавались Мунэ-Сюлли и получались подлинными и выразительными, но для Шекспира, где мастерство и форма играют не главную роль, у французского артиста нехватало сложности мысли, силы темперамента и глубины чувства. Шекспир был переделан на французский лад, оказался легковесным и внешним.

Так восприняла я тогда сцену с Офелией, которую Мунэ-Сюлли вел грациозно и нежно; необычайно красиво носил он облегающий его стройную, гибкую фигуру черный костюм, стремительным молодым движением бросался перед девушкой на колени и, как «сладкогласный» тенор в опере, произносил: «Ophelie, o nymphe, prie pour moi!» («Офелия, о нимфа, помолись за меня»).

Я никого не видала, кто фехтовал бы так, как он, в поединке с Лаэртом в последнем действии трагедии, превращая дуэль в самостоятельный «номер», которым нельзя было достаточно налюбоваться. А вот сцены «мышеловки», сцены с матерью, монолог «Быть или не быть» я не помню. Гораздо больше понравился мне в Гамлете Густаво Сальвини, сын знаменитого Томазо. Он соединял внешнюю красоту и изящество с силой и глубиной чувства. Таково общее впечатление, а детали исполнения заслонились образами других Гамлетов, которых я видела позже. Из них самым любимым был В. И. Качалов.

Я описала самые яркие впечатления от виденных мной в ранней молодости спектаклей иностранных гастролеров. Я жадно стремилась посмотреть их всех, но я была бедна и могла ходить в театр очень редко. Иногда мне дарила билеты или брала меня с собой в ложу моя старшая замужняя сестра, а если я покупала билеты на свои деньги, то только места на галерку, боковые, самые дешевые, и приходилось выворачивать шею, чтобы видеть происходящее на сцене.

Совсем новым и не виданным мною дотоле жанром сценического искусства явилась для меня оперетка в исполнении французской актрисы Жюдик. Она играла «Мадемуазель Нитуш». Уже не молодая женщина, довольно полная, она при первом появлении показалась мне неподходящей к роли молоденькой воспитанницы французского монастыря.



Анна Жюдик.

Но вот Жюдик заговорила, запела, и я совсем забыла это несоответствие. В ней было так много изящества, легкости, веселья, озорства, улыбка ее была так пленительно кокетлива и задорна, голос так звонок и юн, что весь зрительный зал был покорен ею. Ни тени пошлости, вульгарности, все красиво, тонко, исполнено чувства меры. По окончании оперетки она вышла на сцену, одетая с чисто парижским шиком, и пела шансонетки.

Я много слышала впоследствии в варьете Варшавы, Берлина, Вены, Парижа, Италии исполнительниц песенок с легкомысленным и довольно скользким содержанием, но ничего подобного исполнению Жюдик мне не удалось больше встретить.

Жюдик пела самые рискованные вещи с серьезным лицом, без всяких подчеркиваний, и только изредка блеснувшие глаза, усмешечка, едва уловимое движение головы, легкий акцент на слове заставляли публику догадаться, что скрывалось за якобы невинными словами песенки.

Когда мне пришлось играть в одноактной комедии Гартлебена «Во имя острой морали» шикарную эстрадную певицу и исполнять на сцене шансонетки, передо мной стоял образ Жюдик, и я обязана своим успехом в этой роли тому, что мне посчастливилось ее увидеть.

Все спектакли иностранных гостей значительно расширили мой кругозор и заставили задуматься над различием стилей игры.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ СКИТАНИЯ

I

Я очень любила роль Магды в пьесе Зудермана «Родина». Магда молоденькой девушкой убежала из дому, стала учиться петь, сделалась знаменитой певицей и приехала опять в свой родной городок. Здесь она встречает человека, который был ее первой любовью. Разговор начинается с воспоминаний Магды о днях минувшей молодости. «Так жили мы, — говорит она, — три девушки, счастливые и довольные даже в своей бедности. Два взятых напрокат пианино, а к ужину хлеб и лук с салом, который так вкусно готовила Эмми на своей керосинке». — «А Кэт с ее песенками», — прерывает он ее. «Да, да, — говорит она, — веселое было время».

Когда я произносила эти слова, играя роль Магды в больших городах и занимая уже первое положение в театре, перед моими глазами со всеми подробностями вырисовывалась маленькая комната в деревянном домишке в Вологде, где я играла свой первый сезон. Сидим мы, три девушки, подруги по школе — Соня Волховская, Леля Божановская и я, работаем, шьем платье, одно на трех, по длине на самую высокую из нас, по ширине на самую полную. Мы устали, хотим немного отдохнуть и согреться — в комнате холодно.

«Давайте попьем чайку», но с чем? Есть только сахар, а хочется чего-нибудь вкусненького. Начинаем соображать, имеем ли мы право истратить пятачок на лимон, так как все деньги бережем на костюмы для сцены.

Мы приехали в Вологду с горячей мечтой обновить и облагородить театральные нравы. Мы были теми, о которых Аркашка Счастливцев в пьесе Островского «Лес» говорит: «Образованные одолели, — все на сцену лезут Одна была у нас дорожка, Геннадий Демьянович, и ту перебивают». Провинциальные актеры презирали нас, смеялись над нашим

неумением говорить «под суфлера», не уча ролей, над нашим энтузиазмом, над тем, что мы разыскивали книжки о быте той эпохи, которая изображалась в пьесе, мастерили себе костюмы, соответствующие ей, и для этого просиживали ночи напролет без сна.

Но, к счастью, с этим презрительным отношением мне пришлось столкнуться несколько позже, так как в Вологде собрались соученики и единомышленники, труппа в подавляющем большинстве состояла из учеников московской школы; даже антрепренер был молодой человек, окончивший нашу школу.

Вологодская публика была немного удивлена видом вновь приехавших актрис. Одеты мы были бедно, ходили зимой в теплых платках, как вологодские мещанки, потому что не на что было купить меховых шапок. Жалование почти целиком уходило на театральные костюмы. Первые два месяца я получала по семьдесят пять рублей, потом, ввиду большого успеха у публики, мне прибавили двадцать пять рублей, а уже последние два месяца жалование довели до ста двадцати пяти рублей, так как я несла на своих плечах весь репертуар.

Мы, три молодые девушки-москвички, впервые столкнулись не только с провинциальным театром, но и с провинциальной жизнью. Для нас театр — это Большой, Малый и театр Корша в Москве. Великолепное, празднично убранное здание, обитые бархатом кресла и ложи, позолота, яркий свет — так представляли мы себе театр. И после Москвы— Вологда: деревянные домики, деревянные доски, положенные на чурки, вместо тротуаров, лишь в центре города несколько каменных домов.

На «театральной» площади, представляющей нечто вроде поросшего мелкой травкой выгона для скотины, по которому гуляют гуси и поросята, стоит деревянное здание, похожее на большую баню. Это и есть театр. Тут мы и служили «высокому искусству». Когда я, взволнованная, впервые вошла внутрь, впечатление стало еще безотраднее: темновато, грязновато, ложи обиты красным рваным кумачом, скудное керосиновое освещение; маленькие, тесные уборные; полное отсутствие каких-либо помощников, вроде портнихи или парикмахера. Все делали сами: одевали друг друга, причесывали, гримировали. Лампы на сцене нещадно коптили, и, придя в антракте в уборную, приходилось вычищать нос, как дымовую трубу. Играли две, а иногда и три новых пьесы в неделю. Публики хватало только на один спектакль.

Повторялись пьесы редко. Кто ходил тогда в театр? Состоятельные люди, буржуазия, приезжавшие в город соседние помещики, крупные служащие и учащиеся, и то только из зажиточных семей. Ни рабочие, ни мелкие служащие почти не попадали в театр.

На каждую пьесу приходилось три репетиции, и то потому, что мы не играли по субботам и по понедельникам. К спектаклю надо было выучить роль (я так и не научилась играть «под суфлера») и сшить костюмы. Нашли дешевенькую портниху, которой мы давали контрамарки в театр, и она видела в нас уже не трех бедных девушек, а волшебниц, превращавшихся в боярынь, герцогинь, крестьянок и купчих, словно по мановению волшебной палочки. Она кроила, а мы все вместе шили костюмы. Но как одеть Иду де Баранси, блестящую парижскую кокотку в пьесе Додэ «Жак»? Конечно, ее платья должны быть из шелка и бархата, и ей нужно пять платьев. Денег на это у нас нет. Мы придумали: брали коленкор по двенадцать копеек аршин, а поверх него туго натягивали тарлатан (дешевая материя вроде тюля). Получался как бы переливающийся шелк. Нам казалось, что это очень хорошо. Не знаю, что думала об этом публика. Но убожество костюмов скрашивалось нашей молодостью, миловидностью и горячими чувствами, которые мы вкладывали в исполнение.

Спать нам, особенно мне, игравшей в каждой пьесе большие, ответственные роли, почти совсем не приходилось. Ночь уходила на разучивание ролей и на шитье костюмов. Своей племяннице, тоже актрисе, я отдала впоследствии сделанные собственными руками костюмы, вышитые бисером, бусами и камнями. Кокошники, шапочки, украшения на платьях и на сарафанах — сколько на это уходило времени, сил, как портились глаза!

Я так переутомилась от этой беспрерывной работы, что однажды ночью, вышивая костюм Юдифи для трагедии Гуцкова «Уриель Акоста», упала без чувств, у меня сделался сильный нервный припадок, пришлось пролежать три дня и отложить спектакль. И все-таки, благодаря дружественному окружению товарищей по сцене, все это было не так уж тяжко.

Мой хозяин, у которого я нанимала за 20 рублей комнату «с полным пансионом», узнав, что в сильные вологодские морозы у меня нестерпимо зябнут ноги, подарил мне валенки, а кучер, возивший в театр нашего антрепренера, — теплые рукавицы. Должна сказать, что у нас могли бы быть

и туалеты, и хорошие шубы, и теплая обувь, так как посетители театра смотрели на актрис, как на легко доступных женщин, и непрочь были бросить некоторое количество денег, чтобы доставить себе развлечение, но мы не походили на этих актрис, и когда два завсегдатая нашего театра приехали с визитом и привезли нам по великолепной коробке конфет, мы гордо отказались, сказав, что подарков не принимаем, и просили их не обижать нас, чем их очень удивили. Когда они поближе узнали нашу жизнь (ведь в маленьком городе все известно), у нас установились хорошие отношения, и однажды, придя к нам, они убедили нас принять в подарок красивый фонарь с разноцветными стеклышками, чтобы не разбивать носов на неосвещенных улицах, идя вечером в театр и обратно.

На улицах Вологды была полная темнота, и этот подарок, сделанный от души и без всяких задних мыслей, нам очень помог.

К нашей не совсем обычной в провинции труппе скоро привыкли, у нас завелось довольно много знакомых, но все же «дамы общества» с нами не знакомились и у нас не бывали, зато прекрасные, теплые и дружественные отношения установились с простыми женщинами, у которых мы нанимали комнаты. Особенно трогательны были отношения с хозяйкой прачечного заведения, куда мы давали стирать свое белье. Эта артистка своего дела славилась на всю Вологду. Она принимала горячее участие во всей нашей жизни, часто звала к себе, угощала вкусными булочками и пирогами, выручала нас из денежных затруднений и выслушивала с материнской нежностью все наши жалобы и огорчения.

Особенно любила она меня, и много слез пролила я на ее дружеской груди.

Когда наша репутация прочно установилась, мы уже не боялись иногда поехать поужинать с нашими знакомыми, но удавалось это редко, потому что все наше время уходило на приготовления к спектаклям. На Новый год нас пригласили на костюмированный вечер, а я должна была остаться дома, потому что на следующий день предстояло играть большую роль в пьесе «Степной богатырь». До сих пор помню вид толстой тетрадки, которую мне надо было выучить. Я чувствовала, что не выдержу, брошу все, наряжусь и поеду на бал. Тогда я попросила своих подруг запереть комнату снаружи и взять ключ с собой. Так и сделали. Но сколько раз в моем воображении, во время разучивания роли, возникал вид ярко освещенной залы, звучала в ушах музыка, мелькали танцующие пары.

При такой молниеносной подготовке спектаклей настоящего творчества, настоящего искусства в большинстве случаев, конечно, быть не могло. Роли исполнялись ремесленно, повторялись старые приемы, штампы. Но бывали роли, сыгранные с настоящим вдохновением, когда, в виде исключения, единым порывом интуиции вскрывался «творческий центр», образ оживал, загорался — находились нужные приспособления, крупные яркие мазки, может быть и без тонкой отделки деталей. Эти вспышки творчества давали иногда более блестящие результаты, более правдивые переживания, нежели долгая, кропотливая работа над ролью. Одним порывом мы достигали того, чего добивались впоследствии техническими приемами работы. Блаженные, незабываемые минуты наступали тогда в убогом театре, жалкие декорации превращались в дворцы, сады, роскошные палаты и поэтические обрывы над Волгой, а сама я, в своих бедных тряпочках, ярко жила жизнью парижской блестящей куртизанки или замученной в «темном царстве» Катерины. Зрители смеялись и плакали вместе со мной и награждали горячими, благодарными аплодисментами.

Но сколько курьезов бывало благодаря тому, что роли были сделаны наспех, нервы взбудоражены, и часто волнение выражалось в чрезмерных, порывистых и резких движениях.

В пьесе Додэ «Жак», в сцене объяснения со своим возлюбленным д'Аржентон, я так порывисто обхватила руками его голову, что у меня в руке осталась одна из его бакенбард. Хорошо, что он был повернут к публике второй; он стремительно убежал со сцены, схватившись за щеку, оставив публику в недоумении. Ну, и досталось же мне потом от него за кулисами!

В мелодраме «Кошка и мышка» я играла бедную молодую девушку, которую продали какому-то богачу, плененному ее красотой. Я в великолепном платье, обвешанная драгоценными камнями, которые мы в шутку называли «кирпичами», потому что на самом деле это были большие стекляшки, с дорогими серьгами в ушах, с прической в пышных локонах, по моде времени действия пьесы, под влиянием выпитого вина решаюсь порвать с презренным богачом и, бросив ему в лицо все его подарки, вернуться к своей бедной, но свободной жизни. Я произносила длинный трескучий, эффектный монолог, стоя за столом и срывая с себя посте-

пенно все подарки. Публика слушала внимательно, в зрительном зале тишина. Вдруг в самую драматическую минуту, когда я была убеждена в полном эффекте моей игры, в зрительном зале раздался смех, и по мере того, как я срывала с себя украшения, он все усиливался. Оказывается, в своей бурной жестикуляции я, не удовольствовавшись тем, что сорвала с себя драгоценные украшения, рвала все, что попадало под руку, и один за другим в пораженных партнеров летели вырываемые мною из прически локоны. Я остановилась, только увидев устремленные на меня с ужасом глаза Сони Волховской, игравшей гостью, и ее предостерегающий жест. Тут я пришла в себя, увидела, что тарелки гостей полны моими локонами, и в отчаянии убежала за кулисы.

Играла я старуху Мурзавецкую в пьесе Островского «Волки и овцы». Роль была тогда для меня трудная. Хотя я плохо умела гримироваться, но кое-как справилась. Хороших париков у нас не было, и для того, чтобы получилась седая голова, я решила сильно напудрить свои собственные черные волосы. Первый акт шел хорошо и подходил к концу. Мурзавецкая после своих темных и хитрых делишек идет молиться и говорит: «Ах, окаянная я, окаянная! Глафира, я окаянная!.. Кажется, и не замолить мне, что нынче нагрешила». При первых словах монолога я схватилась в отчаянии за голову. В публике смех. В полном недоумении я еще энергичнее схватилась за голову. Смех усилился. Гляжу, кругом меня облако белой пыли, а я сижу, как в тумане. Оказывается, я ударяла себя по голове, забыв, что она густо посыпана пудрой, и при каждом ударе пудра летела с головы, точно дым из трубы. Конечно, зрители весело смеялись, и конец акта был загублен... Все это происходило от неумения владеть собой и держать в памяти множество вещей, о которых надо не забывать, играя роль.

Тем не менее мы были сильны, молоды и находили время для работы над своей техникой. Была у нас в труппе актриса Мария Александровна Крестовская. Она кончила школу раньше, чем я, и уже несколько сезонов играла в провинции. Хорошая актриса, замечательный человек, очень образованная, побывавшая много раз за границей, видевшая лучших иностранных артистов, поклонница Элеоноры Дузэ, с которой она была лично знакома, она принесла с собой в театр большую и настоящую культуру. К нам, более молодым товарищам, она относилась как старшая сестра, делилась своим опытом, помогала готовить роли, шить костюмы, главное — придумывать их. Она обладала в этом отноше-



М. А. Крестовская.

нии необыкновенной изобретательностью. Она следила за нашей работой, подмечала наши недостатки и помогала исправлять их. Я, например, усиленно двигала руками и мотала головой. Мария Александровна посоветовала мне надевать на репетицию высокий воротник, отходящий от шеи раструбом, в него вколоть булавки остриями внутрь, так чтобы при резком движении головы булавка колола шею. Я последовала ее совету, и когда я, поработав так некоторое время, стала репетировать без воротника, я уже отвыкла мотать головой. На руки, по совету Марии Александровны, я надевала перчатки с твердыми длинными крагами до локтей. Руки не гнулись в локтях, и ими нельзя было хвататься за голову и за грудь — обычные жесты беспомощных, неопытных актеров. Мария Александровна указывала нам и на недостатки голоса. Мы сами искали способы развивать его и ставить дыхание и многого добились. Мария Александровна была вдумчивая актриса и умела дать яркий характерный образ. Вследствие сильного дифтерита, которым она через несколько лет заболела, ее голос стал глухим и хриплым. Она была принуждена бросить сцену, но продолжала работать в театре. Когда я служила в Малом театре, она там занимала должность, которая называлась «костюмерша-художница». Уже после Октябрьской революции вышли две ее книжки: одна — руководство по гриму, другая — по театральному костюму. Книжки популярно и хорошо написаны и очень ценны для кружков самодеятельности.

Очень интересным человеком была и Софья Феликсовна Волховская, моя подруга по школе, дочь революционера-эмигранта, друга А. И. Герцена. Высокая худая девушка с некрасивым лицом, Софья Феликсовна рано лишилась матери, воспитывалась, кажется, у тетки и, когда мы встретились, была совсем одинока. Ленский давал ей в школе играть старух, что ее, конечно, не удовлетворяло. Очень умная, с большой силой воли, она сумела впоследствии добиться хорошего положения в театре: научилась замечательно гримироваться, прекрасно одеваться и с успехом занимала амплуа героинь и гранд-кокет в таком театральном городе, как Новочеркасск. После Вологды я ни разу не служила с ней вместе, но слышала много хороших и даже восторженных отзывов от ее антрепренеров и товарищей по сцене. Она добилась всего упорной работой и горячей любовью к своему искусству. Впоследствии она оставила сцену, вышла замуж, жила в деревне и вела хозяйство, а потом я потеряла ее из виду и не знаю, жива ли она.

Я хочу говорить о своей театральной жизни и как можно меньше касаться личной, но мне придется здесь рассказать о своей первой любви, первой личной драме и о том, какое влияние она имела на мое театральное творчество. «Он» был, конечно, актер, и нам приходилось разыгрывать любовные сцены, обниматься, целоваться. Роман наш был очень скромным, и дело не шло дальше горячих поцелуев.

Должна сказать, что эта влюбленность очень помогала играть. Во всех любовных сценах, если они игрались даже не с ним, я мысленно всегда общалась «с воображаемым объектом», как говорят теперь, обладавшим всеми его качествами, и любовные слова звучали ярко, пылко, убедительно.

После одной размолвки мой герой неожиданно уехал, не предупредив меня. Когда я пришла в театр репетировать пьесу Островского «Последняя жертва», я узнала, что он прислал режиссеру письмо, извещавшее об отъезде по неотложному личному делу. Как антрепренер, полный хозяин дела, он мог себе это позволить. «Когда вернусь — неизвестно, — писал он, — уведомлю телеграммой».

Я была оскорблена, огорчена, возмущена. А в роли, которую я репетировала, — точно такой же случай. Несчастная Юлия Павловна Тугина узнает, что ее возлюбленный уехал, неизвестно на сколько времени, ничего не сказав, не попрощавшись. Все слова роли, в которой Островский так замечательно выразил чувства оскорбленной любящей женщины, я воистину переживала и говорила их, не в силах удержать слез. После репетиции я целый день и всю ночь плакала и так измучилась, что репетировала на следующий день в полтона, еле произнося слова.

Но зато что было на спектакле... Я так разрыдалась, говоря слова роли, выражавшие мои личные переживания, а в конце действия, где я узнаю, что Дульчин тайком от меня женится, под занавес разразилась такой истерикой, что театр задрожал от рукоплесканий. И с тех пор, сколько я ни играла эту роль, я всегда умела очень быстро, одним каким-то нажимом вызвать в себе чувства, которые обуревали меня в пору моей первой любви, и сцена всегда загоралась и оживала.

Сильное душевное жизненное переживание, совпадающее с переживаниями героини пьесы, имеет громадное значение.

В душе остается отпечаток, нечто вроде звукозаписи на пластинке. В зависимости от состояния во время спектакля актер кое-где усиливает звук, кое-где ослабляет, и каждый

раз получается переживание, во многих частях измененное и углубленное.

Мне думается, что каждую роль надо или пережить по-настоящему, ярко вспомнив переживания собственной жизни, или так же ярко пережить до дна в своем воображении. А затем уже при повторениях играть, как по нотам, по наигранной пластинке.

Актер должен иметь развитое воображение, сочувствующее всему сердце и ясную, четкую мысль.

Теперь нас учит замечательная книга Станиславского, а тогда мы до всего доходили своим опытом. Те из нас, которые к своему искусству относились серьезно, вдумываясь в его психологию и технику, непрерывно продолжали учиться.

Промучив меня несколько дней, предмет моей любви вернулся. Из бурного объяснения выяснилось, что наша любовь не может закончиться браком, потому что он обязан жениться на девушке, ожидающей от него ребенка. Я тяжело пережила его признание и много плакала. Но молодость взяла свое. Кончился сезон, мы невольно были разлучены, понемногу горе затихло, и множество интересов заслонило эту, в конце концов, и не очень глубокую и не очень серьезную любовь.

В провинциальных городах труппы менялись каждый год. Постом актеры из всей провинции ехали в Москву, чтобы найти ангажемент на летний и зимний сезоны. Этот пост обещал быть особенно интересным, так как в первый раз созывался актерский съезд.

Мы все много ждали от него: можно будет вскрыть наболевшие раны, поделиться своим опытом, найти средства для исцеления множества недугов актерского бытия. Съезд собрался в Малом театре, в Москве. Самое запомнившееся мне на этом съезде — доклад Александра Павловича Ленского, сделанный им 11 марта 1897 года, на утреннем заседании съезда. Мы, молодые актеры, среди которых находилось много его учеников, были восхищены этим докладом и соглашались с каждым его словом, а старые актеры очень волновались и обижались. Много споров вызвали слова Ленского о том, что подавляющее большинство актеров состоит из людей, «ничего общего с искусством не имеющих и парализующих всякое благое начинание даровитого и развитого меньшинства», и что «нужно вмешательство хирургии». «Спасение театра, по моему мнению, должно начаться с прискорбной, но неизбежной ампутации его больных и зараженных членов, и всякое послабление в этом смысле, несомненно, окажет вредное влияние на оздоровление больного организма искусства. Ради этого меньшинство, желающее и умеющее серьезно работать, должно сплотиться и раз навсегда выбросить из своей среды бесполезное и вредное для искусства большинство, у которого с ним нет иной точки соприкосновения, кроме несправедливо присвоенного имени «актер».

В другом месте своего доклада А. П. Ленский говорил, что такие вредные для искусства люди составляют приблизительно восемь десятых всего актерства. Затем он доказывал необходимость театральной школы, которая должна дать актеру всестороннее образование и приобщить его к общей культуре, помимо чисто театральной.

Было ясно, что Ленский всю надежду на оздоровление театра возлагал на молодежь, «на нас» — звучало в наших сердцах. Старые актеры, которые над нами смеялись и презрительно к нам относились, были возмущены. Конечно, нашлись и такие, которые соглашались с Ленским, признавая свою вину перед искусством, но все же считали операцию, предложенную Ленским, слишком жестокой. Доклад, правда, был бичующий и резкий. Гораздо мягче говорила Мария Гавриловна Савина, которая начинала свою театральную деятельность в провинции. Провинциальные актеры считали ее своим другом, очень любили, и я помню, что от ее речи впечатление осталось не такое безнадежное, как от картины, нарисованной Ленским.

Самой популярной фигурой съезда был Тимофей Николаевич Селиванов.

Он много раз выступал, и его очень яркие выступления сопровождались неизменным успехом.

Он говорил пламенно, умно, красноречиво. Указывал на все болезни провинциального театрального организма и находил средства, как его лечить, средства, помнится мне, более мягкие, чем предложенная Ленским операция.

Этот первый актерский съезд имел очень большое значение: он оказал сильное влияние на сознание актеров, заставил многих задуматься над серьезностью своей миссии, а антрепренеров — над тем, что отныне вся их деятельность может быть вынесена на общественный суд. Атмосфера театральной провинции словно очистилась разразившейся наконец грозой, стало легче дышать, у актера исчезло чувство полного бесправия и подчинения произволу антрепренера.

Русское актерство, хотя и медленными шагами, стало двигаться к образованию своего союза.

II

Итак, вологодская идиллия — это продолжение нашей школьной жизни — окончилась; предстояло устраиваться на лето в обычную профессиональную провинциальную труппу. На съезде я услышала много тяжелого о жизни провинциального театра, и мне стало жутко. Куда-то я устроюсь? Как сложится моя дальнейшая жизнь в театре? Антрепренеров в этом году съехалось много, но меня никто не знал. Я ко многим подходила, просила взять меня на службу в театр. Они, оглядев меня внимательно, как товар, заводили со мной разговор, но, узнав, что я всего год пробыла на сцене, предлагали вступить в труппу на вторые роли. Каково это было мне, игравшей весь сезон героинь и несшей на своих плечах репертуар. «Ну, да вы, школьные, — говорили они, — только воображаете о себе, а выйдете на сцену и растеряетесь, опытности у вас никакой нет». Я давала честное слово, что я хорошая актриса, и уверяла, что публике я очень нравлюсь. Один из таких, довольно наивных моих разговоров с антрепренером слышала актриса Трубецкая, молодая женщина, но уже прослужившая несколько лет в провинции. Она подошла ко мне, познакомилась со мной, назвав себя, и предложила порекомендовать меня одному антрепренеру, составляющему на лето товарищество в город Бахмут. В тот же вечер мы с Трубецкой отправились к антрепренеру Соколову-Жамсон.

Нас радушно встретил симпатичный высокий толстый человек, поверил рекомендации Трубецкой и предложил мне вступить в составляемое им товарищество с платой 125 марок в месяц, объяснив, что все актеры получают оплату марками, то есть все сборы со спектаклей, за исключением вечеровых расходов, делятся на количество марок. То, что получится на марку, помноженное на сто двадцать пять, составит мой месячный заработок. «Если дела пойдут хорошо, можно заработать полным рублем, даже больше, а пойдут дела плохо, можно и по гривеннику. Надо рисковать... Я надеюсь, — сказал он мне, — что мы в Бахмуте с той труппой, которую я составляю, заработаем, на плохой конец, по пятьдесят копеек на марку».

Соколов-Жамсон показался мне очень симпатичным. Трубецкая меня уговаривала согласиться, и я обещала завтра дать окончательный ответ. Наутро пошла в театральное бюро, где собирались все актеры, и получила еще предложение от антрепренерши Малиновской, бывшей актрисы Московского Малого театра, теперь державшей театр в Ярославле. Она любила школьную молодежь. «У нас служили Крестовская, Голубева, Москвин, Муратова, все — ученики школы». На ее предложение играть драматические роли и выступать в оперетках — петь м-ль Нитуш и Эвридику в «Орфее в аду» — я сказала: «Помилуйте, как же я могу петь в оперетке, ведь я не училась петь». — «Пустяки! Вы пели водевили, у вас, говорят, хорошенький голос, вас немножко подучат, — решайтесь! У меня служить хорошо, спросите своих школьных товарищей». — «Нет, я не могу решиться, да к тому же я должна дать ответ Соколову-Жамсону», — ответила я. «Ах, вы хотите ехать к Соколову-Жамсону и не боитесь? Он заставит вас летать в гробах, будет поднимать на веревке на луну, на самый верх сцены. Это пострашнее, чем петь оперетку». — «Как летать в гробах? Как висеть на веревке на верху сцены?» — в ужасе спросила я. «А вот увидите. Он такие пьесочки ставит, что вам придется все это проделывать». Я подумала, что она меня пугает и что, в крайнем случае, летать в гробу и висеть на веревке менее страшно, чем петь, не умея петь, и решилась ехать в Бахмут. В тот же день я подписала контракт к Соколову-Жамсону.

С моей благодетельницей Трубецкой мне не пришлось служить ни разу, но я с ней встречалась потом и навсегда осталась ей благодарна за то, что она поверила в меня и устроила меня в деле, где мне очень хорошо служилось. Должна сознаться, что мне страшно было ехать в труппу, где не было ни одного знакомого человека. В Бахмут я приехала ночью, извозчик подвез меня к какому-то зданию, которое называлось гостиницей; заспанный, растрепанный человек открыл мне дверь, повел по темному коридору в номер, зажег свечу, внес багаж. В первый раз в жизни я была совсем одна в номере гостиницы в чужом городе. Мне стало жутко в неуютной, грязноватой комнате. Вспомнились страшные рассказы о том, каким опасностям подвергается молодая девушка. Мне представилось, что извозчик, увидев мой большой багаж, завез меня в разбойничий притон. Всю ночь я не спала. Утром, когда я увидела, что комната менее неприятна, чем мне показалось ночью, а слуга, пришедший на звонок, оказался добродушным украинцем и принес мне самовар и вкусного пшеничного хлеба, — все ужасы ночи рассеялись. Настроение мое прояснилось.

Беленький городок был в это утро весь залит солнцем. Пошла в театр, познакомилась с труппой и узнала, что в ней служит как актер и режиссер Тимофей Николаевич Се-

ливанов — герой актерского съезда. Уже из его речей на съезде я убедилась, что это человек умный, культурный, любящий дело, и встреча с ним мне была очень приятна.

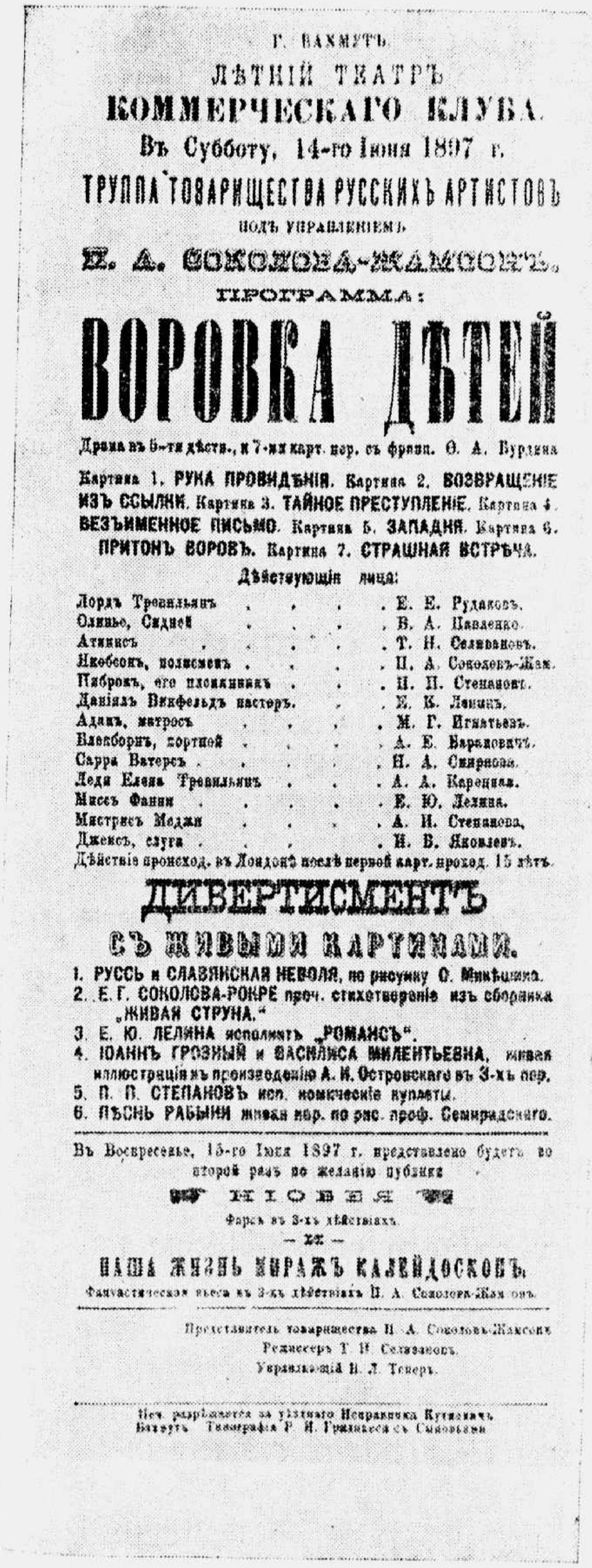
Я ему многим обязана. Он принял во мне большое участие, оценил мое рвение и любовь к театру, понял, как мне страшно очутиться среди незнакомых актеров, внимательно следил за моей работой, делал множество ценных указаний.

Тимофей Николаевич был среднего роста, коренастый, с очень выразительным лицом. В жизни он носил поддевку и высокие сапоги, обыкновенная фуражка прикрывала его черные с проседью курчавые густые волосы. Особенно красивы были его синие проницательные глаза, которые умели сверкать гневом и тогда становились совсем темными, но умели и освещать мягким синим светом его смеющееся лицо. Он был хороший актер, яркий, характерный, всегда тщательно отделывал и продумывал свои роли. Особенно запомнился мне Тимофей Николаевич во «Власти тьмы». Его Никита был настоящий деревенский, от земли — много искренности, теплоты и простоты в игре, великорусский широкий певучий говор.

В наше время этот человек представлял бы большую фигуру. Было бы где удовлетворить жажду широкой общественной работы, дать простор пылкому темпераменту агитатора, развернуть ораторский талант.

Я подружилась с ним и его женой, актрисой Карецкой, бывая у них каждый день. Вместе с ней мы мастерили костюмы, и все трое беседовали о репертуаре и о ролях, которые готовились играть. Никогда не вели пустых, пошлых разговоров и пересудов. Тимофей Николаевич не заведывал репертуаром, он только давал советы как режиссер, пьесы же выбирались Соколовым-Жамсон, не отличавшимся тонким вкусом. Наряду с хорошими пьесами шли феерии, которые сочинял и ставил сам Соколов-Жамсон.

В Бахмуте я сыграла в первый раз «Родину» Зудермана, «Даму с камелиями», Елизавету в «Марии Стюарт», леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера. А после этих ролей участвовала в феериях и живых картинах. Права была Малиновская, говорившая, что мне придется взвиваться к потолку и летать по сцене в гробу. Я изображала Дизну на крыльях ночи, на какой-то дощечке меня поднимали под потолок, потом спускали ниже и освещали бенгальским огнем. Дощечка была приделана к обратной стороне большого голубого полумесяца, обращенного к публике, и зрителям казалось, что я сижу на лунном серпе.



Г. БАХМУТЪ.
ЛѢТНІЙ ТЕАТРЪ
КОММЕРЧЕСКАГО КЛУБА.
Въ Субботу, 14-го Іюня 1897 г.
ТРУППА ТОВАРИЩЕСТВА РУССКИХЪ АРТИСТОВЪ
подъ управленіемъ
П. А. СОКОЛОВА-ЖАМСОНЪ.
ПРОГРАММА:
ВОРОВКА ДѢТЕЙ
Драма въ 5-ти дѣств., и 7-ми карт. пер. съ франц. Ѳ. А. Бурдина
Картина 1. РУКА ПРОВИДѢНІЯ. Картина 2. ВОЗВРАЩЕНІЕ ИЗЪ ССЫЛКИ. Картина 3. ТАЙНОЕ ПРЕСТУПЛЕНІЕ. Картина 4. БЕЗЪИМЕННОЕ ПИСЬМО. Картина 5. ЗАПАДНЯ. Картина 6. ПРИТОНЪ ВОРОВЪ. Картина 7. СТРАШНАЯ ВСТРѢЧА.
Дѣйствующія лица:
Лордъ Тревильянъ Е. Е. Рудаковъ.
Оливье, Сидней В. А. Павленко.
Аткинсъ Т. Н. Селивановъ.
Якобсонъ, полисменъ П. А. Соколовъ-Жам.
Пиброкъ, его племянникъ . . . П. П. Степановъ.
Даніилъ Викфельдъ пасторъ. . . Е. К. Ленинъ.
Адамъ, матросъ М. Г. Игнатьевъ.
Блекборнъ, портной А. Е. Барановичъ.
Сарра Ватерсъ Н. А. Смирнова.
Леди Елена Тревильянъ . . . А. А. Карецкая.
Миссъ Фанни Е. Ю. Лелина.
Мистриссъ Меджи А. И. Степанова.
Джексъ, слуга Н. В. Яковлевъ.
Дѣйствіе происход. въ Лондонѣ послѣ первой карт. проход. 15 лѣтъ.
ДИВЕРТИСМЕНТЪ
СЪ ЖИВЫМИ КАРТИНАМИ.
1. РУСЬ и СЛАВЯНСКАЯ НЕВОЛЯ, по рисунку О. Микѣшина.
2. Е. Г. СОКОЛОВА-РОКРЕ проч. стихотвореніе изъ сборника „ЖИВАЯ СТРУНА."
3. Е. Ю. ЛЕЛИНА исполнитъ „РОМАНСЪ".
4. ІОАННЪ ГРОЗНЫЙ и ВАСИЛИСА МИЛЕНТЬЕВНА, живая иллюстрація къ произведенію А. Н. Островскаго въ 3-хъ пер.
5. П. П. СТЕПАНОВЪ исп. комическіе куплеты.
6. ПѢСНЬ РАБЫНИ живая кар. по рис. проф. Семирадскаго.
Въ Воскресенье, 15-го Іюня 1897 г. представлено будетъ во второй разъ по желанію публики
НІОБЕЯ
Фарсъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ.
— и —
НАША ЖИЗНЬ МИРАЖЪ КАЛЕЙДОСКОПЪ.
Фантастическая пьеса въ 3-хъ дѣйствіяхъ П. А. Соколова-Жамсонъ.
Представитель товарищества П. А. Соколовъ-Жамсонъ
Режиссеръ Т. Н. Селивановъ.
Управляющій В. Л. Теперъ.
Печ. разрѣшается за уѣзднаго Исправника Кутасевичъ
Бахмутъ. Типографія Р. И. Гриліхеса съ Сыновьями



Цѣна 5 коп.
Въ Субботу, 5-го Іюля 1897 г.
МУЖЪ ЗНАМЕНИТОСТИ.
Комедія князя А. И. Сумбатова.
Въ Воскресенье, 6-го Іюля въ первый разъ БЕЗПРИДАННИЦА драма А. Н. Островскаго
Г. БАХМУТЪ.
ЛѢТНІЙ ТЕАТРЪ
КОММЕРЧЕСКАГО КЛУБА.
Въ Четвергъ, 3-го Іюля 1897 г.
ТРУППА ТОВАРИЩЕСТВА РУССКИХЪ АРТИСТОВЪ
подъ управленіемъ
П. А. СОКОЛОВА-ЖАМСОНЪ
ПРОГРАММА:
МАРМЕЛАДОВЪ
сцена изъ романа Ѳ. М. Достоевскаго,
ПРЕСТУПЛЕНІЕ И НАКАЗАНІЕ.
Роль „МАРМЕЛАДОВА" исполнитъ Т. Н. Селивановъ.
НОЖЪ МОЕЙ ЖЕНЫ.
Комедія-Фарсъ въ 3-хъ дѣйст., пер. съ франц. Н. А. Лухмановой.
Дѣйствующія лица:
Монгодель П. А. Соколовъ-Жам.
Робертъ Фушероль В. А. Павленко.
Бернеръ Т. Н. Селивановъ.
Фрасуа П. П. Степановъ.
Савильевъ А. А. Разинъ.
Префектъ Е. Е. Рудаковъ.
Мадамъ Монгодель А. И. Степанова.
Клоринда Н. А. Смирнова.
Мьльена Е. Ю. Лелина.
Гостья А. А. Карецкая.
. . . . А. А. Рудакова.
. . . . А. И. Вѣровская.
. . . . С. П. Григорьева-Мар.
. . . . А. А. Игнатьева.
ДИВЕРТИСМЕНТЪ съ ЖИВЫМИ КАРТИНАМИ.
Картины будутъ поставлены П. А. Соколовымъ-Жамсонъ.
1. „ФЛОРИНДА" купающіеся нимфы живая картины.
2. Н. А. Смирнова исп. „РОМАНСЪ"
3. П. П. Степановъ исп. Комическіе куплеты.
4. Е. Ю. Лелина исп. ЦЫГАНСКІЯ ПѢСНИ.
5. В. Л. и М. З. Теперъ исп. „КРАКОВСКУЮ МАЗУРКУ"
6. „НИБЕЛУНГИ" дочери Рейна стерегущіе золото.
Готовится къ постановкѣ новая феерія
ТИТАНІЯ ЦАРИЦА ЭЛЬФОВЪ
въ 4-хъ дѣйствіяхъ и 6-ти кар., соч. П. А. Соколова-Жам.
Представитель товарищества П. А. Соколовъ-Жамсонъ.
Режиссеръ Т. Н. Селивановъ.
Управляющій В. Л. Теперъ.
Печ. разрѣшается за уѣзднаго Исправника Кутасевичъ.
Бахмутъ. Типографія Р. И. Гриліхеса съ С-ми.

Программы спектаклей 14 июня и 3 июля 1897 г.

Как-то играла я Розу — «царицу цветов» в феерии, изображавшей сон ребенка. Меня заставляли громоздиться на вершину пирамиды, построенной из табуретов и скамеек, а вокруг меня группировались актрисы, изображавшие другие, менее царственные цветы. Однажды на репетиции вся пирамида грохнулась, и я, свалившись с самого верха, очень ушиблась, но ничего себе не сломала. Вновь вспомнила Малиновскую. Действительно, может быть, петь Эвридику в «Орфее» было менее рискованно. Или на сцене ставился громадный веер с прорезанными медальонами, в которые становились мы — актрисы, одетые в разные костюмы, и освещались разноцветными огнями. Была еще картина «Нимфы у фонтана» — фонтан изображался серебряными нитями дождя, которыми украшают елки; женщины были в трико и еле прикрыты какими-то коротенькими туниками и распущенными волосами. Я, к счастью, в этой картине не участвовала.

В следующем сезоне у него же, в Пензе, я играла «Грозу» Островского. Накануне Соколов-Жамсон попросил меня спеть после спектакля «Грозы» колыбельную песенку, которую я пела как-то раз в дивертисменте в Бахмуте. «Будете петь эту песенку хором вместе с другими актрисами. Разгримируетесь, придете за кулисы и просунете лицо в вырезанное в занавесе отверстие. На занавесе нарисована картина, а ваши лица будут приставлены к фигурам, изображенным на ней».

Занятая «Грозой» и ролью Катерины и не разобрав в точности, в чем дело, я дала согласие. «Что стоит спеть знакомую песенку!» Песенку спела, публика аплодировала, я собралась итти домой, как вдруг ко мне в уборную вбегает актер Д. М. Карамазов, смотревший спектакль, и негодующим голосом вопит:

«Что вы делаете, как мало вы уважаете себя! После роли Катерины — это безобразие!»

«Что такое, что с вами? Какое же безобразие — спеть эту милую песенку?»

«Да видели ли вы картину, нарисованную на занавесе? Видели ли вы, к чему была приставлена ваша голова?

«Нет».

«Ну, так посмотрите», — и он потащил меня на сцену. На занавесе нарисованы были пухлые розовые амуры, качающиеся на гирляндах цветов. К одному из самых пухлых, с беленькими кудрями, и была приставлена моя голова.

Тогда я пришла в ужас, но впоследствии очень смеялась над этим.

Говорили, что Соколов-Жамсон раньше был клоуном в цирке, отсюда его любовь к разным сценическим эффектам, применявшимся в пантомимах.

В устройстве осветительных эффектов ему трогательно помогала его жена, актриса Соколова-Рокрэ, занимавшая в труппе амплуа пожилой героини. Разгримировавшись после спектакля, в котором она играла сильно драматическую роль, она ползала за кулисами, поджигая какие-то фитили, или переносила с места на место трубочки с бенгальским огнем, чтобы освещать разные места сцены. Все феерии, написанные Соколовым-Жамсон, были очень наивны и примитивны, но автор вставлял и танцы, и пение, и бесхитростная публика маленького Бахмута охотно посещала наши спектакли, особенно под праздники и в праздники. Мы хорошо заработали: мне помнится, полным рублем на марку.

Но в конце сезона Соколова-Рокрэ умерла. Ей сделалось дурно, и она упала, играя Анну Андреевну в последнем действии «Ревизора». Ее принесли домой из театра в бессознательном состоянии. Через день она умерла. Завидная смерть! До самого конца жизни работать и умереть сразу, никого не обременяя своими болезнями. Ее смерть наложила грустный отпечаток на конец сезона. Бедный Соколов-Жамсон, долгие годы проживший в согласии с женой, остался одинок. Мы все, как умели, утешали его.

Работа была напряженная, играть приходилось каждый день, кроме субботы, и к каждому спектаклю перешивать костюмы. Я очень утомилась, и у меня не раз делались нервные припадки (похожие на тот, который был у меня в Вологде перед спектаклем «Уриель Акоста»). Отлежусь, бывало, день — и опять за работу. Спать приходилось не больше шести часов в сутки.

От усиленной работы и ученья ролей по ночам у меня заболели глаза — распухли и не открывались веки, и взор застилала белая пелена. Очень обеспокоенная, я по окончании летнего сезона поехала в Харьков, к знаменитому окулисту Гиршману, который сказал, что свет рампы губителен для моих глаз, и я ослепну, если буду продолжать актерскую работу. Я решила: «Будь, что будет, а сцену не брошу», и не послушалась знаменитого врача. К счастью, его предсказание не оправдалось. Правда, близорукость моя с годами все увеличивалась и причиняла мне немало неудобств

на сцене, но я проработала сорок лет в театре, не потеряв зрения.

Соколов-Жамсон предложил мне служить у него зиму в Пензе, и я согласилась. С тех пор я уже никогда больше не искала ангажемента постом в Москве, а всегда получала его во время сезона.

Из-за болезни я не могла попасть в Пензу к началу сезона. Я должна была появиться перед новой публикой в пьесе «Без вины виноватые», в роли Кручининой, которую я очень любила. Отложить спектакль до моего приезда было неудобно, так как в роли Незнамова хотел выступить актер Карамазов, занимавший в труппе амплуа первых любовников, и роль Кручининой передали другой актрисе — Тарской.

Неудачно для меня начался сезон в Пензе, а затем в него вплелась и бурная личная драма.

В молодости все эти бури неизбежны, и когда я оглядываюсь назад, то вижу, как они обогащали душу и помогали актерскому творчеству. Теперь я с благодарностью вспоминаю все эти переживания, но тогда я чувствовала себя порой очень несчастной, и казалось, что нехватит сил перенести горе.

Утешала и поддерживала меня моя няня, которая впервые сопровождала меня в театральную поездку в Пензу.

Пятьдесят два года прожила она в нашей семье и вынянчила меня. Я с ней почти никогда не расставалась. В Вологду и Бахмут она со мной не поехала, потому что в это время в ней очень нуждалась наша семья.

Няне Анисье (как мы все ее звали) было уже семнадцать лет, когда вышел манифест об освобождении крестьян. Все картины крепостной жизни прошли перед моими детскими глазами в ее красочных, ярких рассказах. Говорила она замечательным русским языком (она была уроженка Волоколамского уезда Московской губернии). Бывало, усядемся мы, дети, вокруг нее и, вытаращив глаза, слушаем ее наивные и страшные рассказы о том, как пороли на конюшне, как продавали живых людей, разлучали невест с женихами, как ее насильно выдали замуж, и у нас в детской душе загоралась ненависть к рабству, гнету, насилию.

Няня хорошо, сочно рассказывала сказки, по-народному, а особенная мастерица была петь песни. Она обладала хорошим голосом и пела с большой охотой.

Мы любили нашу няню, как Пушкин любил Арину Родионовну, она в нас тоже души не чаяла и нашу семью считала своей родной, тем более, что ее семейная жизнь была очень несчастна.

Спасаясь от нелюбимого пьяницы-мужа, она ушла из деревни в город, но он последовал за ней, в Москве стал еще больше пьянствовать, пропивая не только все заработанные деньги, но и всю свою одежду. Мы, дети, дрожали и плакали, как только в кухне раздавался его пьяный крик. Он требовал, чтобы ему отдали жену, и бранился страшными словами. Мы хватали няньку Анисью за платье и умоляли не ходить в кухню. Василий, пропивши все, приходил к нам совсем голый, прикрытый рогожей на манер поповской ризы. Громадный мужик, обросший бородой, со спутанными волосами и дико сверкавшими пьяными глазами, он казался нам разбойником. Мы боялись, что он убьет няню. Обычно к нему выходил наш отец, уговаривал уйти, давал ему денег, одевал его, и Василий уходил. Все мы были счастливы, когда он пропал и больше не появился.

Няня мне много помогала в моей театральной жизни и внесла много ценного и полезного в мое актерское творчество. Все образы в пьесах из крестьянской жизни стали мне, по ее рассказам, близкими, родными.

Когда ставили «Власть тьмы» Л. Толстого, няня спела нам, актерам, все песни, которые требуются по пьесе.

Теперь весь этот фольклорный материал собирают режиссеры и музыканты, а тогда я попросту звала няню, и она обучала и отдельных актеров и хор. В пьесе Островского «Бедность не порок» очень много обрядовых и шуточных песен, и все они исполнялись под дирижерством моей няни. Она разрешала все сомнения в произношении русских слов.

Что касается быта, то она вносила в него много курьезного, столь не похожего на быт и жизнь окружавших меня актрис. Меня она считала «дитей», забывая о моих двадцати пяти годах, и при посторонних обращалась, как с маленьким ребенком. Она всегда сопровождала меня в театр, нося мой узел с платьями, и весь спектакль простаивала за кулисами, следя за моей игрой.

Пьесы из «простонародной» жизни, как она называла, няня не очень любила. «Ну, что хорошего, — говорила она,— никакого антиресу нету, этого я и в деревне насмотрелась, а вот когда ты играешь «Орлеанскую деву» или «Потонувший колокол», вот это мне нравится». Дома она часто уговаривала меня играть поосторожнее и не очень расстраиваться. «Все играют, как люди, — жаловалась она моим товарищам

актерам, — а наша начнет играть, либо себя изуродует, либо разорвет что, совсем себя не помнит».

У меня не было денег на то, чтобы нанять номер в пензенской гостинице, как полагалось актрисам, занимавшим положение в труппе, и нянька наняла большую хорошую комнату, но помещалась она во дворе, и проход в нее шел через сапожную мастерскую, благодаря чему комната ценилась дешевле.

За стеной раздавались то стук вбиваемых гвоздей, то песни, а порой крепкие словечки. Иногда хозяин напивался, и тогда за стеной происходили скандалы. Я стеснялась пригласить к себе кого-нибудь в гости, стараясь ни с кем не знакомиться; бывали у меня только кое-кто из актеров и приезжавшие на каникулы студенты, с которыми я познакомилась, участвуя в устроенном ими концерте. Другие актрисы жили иначе и смотрели на меня недоброжелательно. Мне впервые пришлось столкнуться с людьми, которые мне абсолютно не верили и считали лицемерной. Страдала я и за свои «тряпочки», по поводу которых слышала немало насмешливых замечаний. В этом же сезоне мне, выросшей в совершенно другой среде, где не было борьбы самолюбий и страстей, пришлось познакомиться с так называемой театральной интригой.

Одной из актрис, много лет игравшей на сцене, имевшей имя и считавшей меня «девчонкой», не понравилось, что я играю роли, на которые претендовала она, и вот однажды, когда я играла полюбившуюся мне роль Анны Демуриной в пьесе Немировича-Данченко «Цена жизни», после первого акта вместе с аплодисментами раздались сильный свист и шиканье.

Во втором действии повторилась та же история. Я расплакалась. Товарищи утешали меня, говоря, что это подстроено, подозревали кем, — мне от этого было еще тяжелее. По окончании третьего акта, самого сильного, который я играла со всей взволнованностью и трепетом, так же, как и после конца пьесы, раздались только дружные аплодисменты и вызовы.

На следующий день ко мне пришел с покаянием молодой человек, частый посетитель нашего театра и поклонник нашей главной героини. Пылкий молодой человек, которому моя соперница наговорила, будто я интриганка и добивалась роли Анны нечистыми средствами, решил, по ее просьбе, встать на защиту, собрать товарищей и освистать меня, но

моя хорошая игра в третьем акте заставила их устыдиться, и они присоединились к общим аплодисментам.

Эта история была первой в моей актерской жизни и произвела на меня очень тяжелое впечатление. Потом я многое научилась понимать и выработала в себе более мудрое отношение к подобным способам борьбы.

В Бахмут на гастроли к нам приезжали Елизавета Николаевна Горева и Николай Петрович Россов. Горева была замечательно красивая женщина, но актриса неискренняя, напыщенная. Николай Петрович Россов — интересный актер и человек, энтузиаст, игравший только Шекспира и Шиллера и считавший только работу над их пьесами достойной истинного актера, настоящим искусством. В жизни он сильно заикался, но на сцене так умело владел своим дыханием, что этот недостаток становился почти незаметным. Играл он тоже не просто, как-то пел, но в его игре чувствовалась искренность: он любил своих героев, готовил роли по нескольку лет и мог объяснить все свои поступки на сцене, ничего не делая бессознательно. Его любовь к чистому искусству была трогательна, и сам он был чистый, светлый человек. Ко мне он отнесся очень ласково, внимательно, говорил, что из меня выйдет настоящая актриса, очень советовал не засорять свой репертуар пустыми, бессодержательными ролями, так как они губят актера и разбазаривают его талант. Беседовать с ним было отрадно и интересно.

В Пензе труппа у нас была неплохая. Особенно хороший, талантливый и культурный актер был Д. М. Карамазов. Остальные — недурные провинциальные актеры, но мне никто особенно не запомнился.

Любопытен был приезд к нам известного трагика Рахимова. Я не только воочию увидела Геннадия Несчастливцева из пьесы Островского «Лес», но и играла с ним.

Соколов-Жамсон привел на сцену довольно высокого широкоплечего человека с круглым, широким лицом, густой шевелюрой, в шапке и шубе, и познакомил его с нами. Тот сел на табурет и громовым голосом спросил Соколова-Жамсон: «А есть ли у тебя в труппе актриса, которая может мне соответствовать, у которой голос подошел бы к моему? Ты знаешь, как я играю, — стены дрожат». И при этих словах от него пахнуло вином. Рот у него был большой, раскрывался, как пасть, голос зычный. «Есть у меня такая, — сказал Соколов-Жамсон, — правда, молода она, но голос сильный. Вы ее научите, как говорить», — и он указал на меня. «А ну, поди-ка сюда, попробуй сказать мне в тон, — проры-

чал Рахимов и продекламировал фразу из пьесы «Велизарий»: «Обрушься на меня, вековое здание, пол мраморный, рассыпься подо мной». Это действительно было львиное рыкание. «Сможешь ли мне соответствовать?» — спросил он, победоносно глядя на меня. «Я попробую», — ответила я и что было силы прокричала несколько строк стихов. «Здорово! — воскликнул он. — Можешь играть со мной».

На репетициях Рахимов не говорил в полный тон, он берег голос к спектаклю. Первая пьеса, которую я с ним играла, была «Велизарий», ложноклассическая, напыщенная, трескучая, но очень эффектная трагедия в стихах. Насколько я могла понять по репетиции, Рахимов играл в старой манере провинциальных трагиков, столь чуждой тому, чему нас учила школа Малого театра. Мне стало страшно, смогу ли я «соответствовать» гастролеру. Я не решилась отказаться от роли, боясь, что он поймет мой отказ как протест против его устаревшей манеры игры. Явилось и ребяческое желание показать, что вовсе нетрудно играть в этой манере — внешне, не углубляя роль, а только громко и с пафосом декламируя текст, и что я даже могу «переиграть» Рахимова, потому что у меня есть преимущество молодости. Я выучила роль наизусть, просидев всю ночь (память была великолепная), и с двух репетиций сыграла, вернее — прокричала ее. Помню себя в белой длинной тунике и красной тоге, обшитой золотом; помню, что мы с Рахимовым так кричали, что у меня в ушах звенело. Он кричит, а я еще сильнее. Не знаю, как у публики не лопнули барабанные перепонки. Гастролер был мною доволен, но у меня самой осталось твердое убеждение, что так играть не надо. Рахимов сыграл у нас несколько спектаклей, из которых я помню еще пьесу «Ледяной дом», переделанную из романа Лажечникова. И в этой пьесе он тоже не говорил, а вещал громким голосом, неестественно жестикулируя, вздымал руки вверх, прижимал их к груди и дико вращал глазами. Когда известный гастролер уехал, я облегченно вздохнула и пожелала, чтобы судьба избавила меня от встречи с подобными, уходящими уже из жизни театра типами старого актерства.

В Пензе произошла моя первая встреча с М. М. Бородаем, знаменитым провинциальным антрепренером, служить у которого считалось честью, в особенности для молодого актера.

Бородай остановился в Пензе на несколько часов, проездом из Саратова в Казань. У него было две труппы — оперная и драматическая, и в середине сезона они менялись городами. Бородай явился к нам в театр на спектакль. Я иг-



О. А. Голубева.

рала небольшую роль в пьесе Шпажинского «Жертва», участвуя только в третьем действии.

В антракте Бородай пришел за кулисы и предложил мне следующий сезон служить у него. Я опешила от неожиданности и от радости.

«Сколько вы получаете здесь и что играете?» — спросил он.

Я назвала ему роли и сказала, что получаю сто пятьдесят рублей в месяц.

«Ну, я вам предлагаю двести рублей и играть вначале только вторые роли, а там видно будет».

Обидно было перейти с первых ролей на вторые, но перспектива служить в большом городе, в труппе, имевшей блестящую репутацию, где есть у кого поучиться, соблазнила меня, да и раздумывать было некогда, так как через полчаса Бородай уезжал. Я спрятала в карман свое самолюбие и дала согласие.

Участь моя на будущий сезон была решена.

III

Осенью 1898 года я с няней Анисьей приехала в Саратов. Мы наняли комнатку недалеко от театра, и я с трепетом пошла знакомиться с новыми товарищами. Труппа была огромная, одна из лучших в провинции: в нее входили актеры с известными и прославленными именами.

Как я обрадовалась, когда встретила и своих товарищей по школе: О. А. Голубеву, А. Н. Свитова и Н. Н. Литовцеву, окончившую в одном году со мной, но Филармоническую школу. Я особенно интересовалась ею после школьного выпускного спектакля, где она необыкновенно содержательно и тонко для ученицы сыграла Нору Ибсена.

В Саратове существовал, кроме городского, так называемый Народный театр, и в нем служила моя вологодская подруга, М. А. Крестовская. К нашей компании присоединилась еще тоже окончившая школу, но только не московскую, а, кажется, петербургскую, Л. И. Иртеньева. Мы все очень сдружились, и старые актеры бородаевской труппы прозвали нас «бандой».

Дело у Бородая было поставлено интересно. Человек он был умный. Он выискивал в провинции даровитых молодых актеров, приглашал их на приличное жалованье, но на вторые роли, зорко присматривался, следил за их успехами, давал играть разнообразные роли. Пристально вглядевшись в актера и определив почти безошибочно характер дарования,

Бородай давал второму актеру первую роль. Если актер хорошо справлялся с ней, Бородай не захваливал его, а снова сажал на вторые роли. Он воспитывал актеров и постепенно выводил на первое положение.

Ядро труппы состояло из опытных актеров с именами, служивших по нескольку лет подряд. Они сыгрались, привыкли друг к другу, и поэтому спектакли шли гладко — существовал ансамбль, несмотря на малое количество репетиций. Небольшую подвижную фигуру Бородая можно было видеть во всех уголках театра, ничто в жизни театра не проходило мимо него. Живые карие глазки, оглядывая, высматривая, бегали, как мыши, нервные руки щипали бородку. Бородай никому особенно не доверял, все подвергал сомнению. У него был оригинальный и хитрый способ заставить играть способного актера второстепенную, маленькую роль. Бывало, намечается новая пьеса, Бородай вслух распределяет роли. «Вот, есть хорошая роль,—говорит он по нескольку раз актерам со своим характерным украинским акцентом, как бы советуясь с тем, кто его слушает, — да не знаю, кому ее дать, она небольшая, но очень трудная: и таланта требует, и уменья». Затем подойдет к актеру или актрисе и скажет: «Вот, хочу дать вам попробовать эту роль». Наслышавшись о заинтересовавшей труппу роли, актер радуется, а потом оказывается, что роль ничего собой не представляет, но актер уже выбивается из сил: «Ведь видел же в ней что-то Бородай, очевидно, у меня таланта или ума нехватает сделать из нее что-либо интересное». И маленькая, незначительная роль привлекала к себе максимум внимания молодого способного актера и получалась значительной и интересной. Сколько раз ловил нас так на удочку этот хитрый человек!

Выходные актеры и актрисы служили в труппе Бородая по многу лет. По временам надо было их менять, уж очень пригляделись они публике, многие состарились, служа в труппе. Помню, при мне вздумал он сделать смотр этому, как теперь называют, «вспомогательному составу». Надо было намекнуть им, что пора уже сменить их на более молодых. Бородай собрал всех, усадил на сцене, а сам быстро бегал взад и вперед, пощипывая бородку, как бы готовясь сказать им речь, потом останавливался, вздыхал, смотрел на них и вновь принимался ходить. Наконец, глубоко вздохнув, остановился перед ними и с отчаянием произнес: «Хоть бы вы умерли, что ли...», — затем он их отпустил. Не знаю, понят ли был «намек»» и ушел ли кто-нибудь из труппы, — в следующем году я уже в ней не служила.

Служила у него средняя и в его труппе ненужная актриса Кускова, очень красивая женщина, сыгравшая в Петербурге с большим успехом фарс «Ниобея, или мраморная гувернантка». Для этой роли нужны были красивая фигура, пластичные движения и больше ничего. Бородай принял Кускову только благодаря уговорам Далматова, который иначе не соглашался у него гастролировать весной предыдущего сезона. Бородай всячески хотел от нее отделаться, недвусмысленно намекая ей на это, но она все терпела, так как ей некуда было деться в середине сезона. Он перестал занимать ее в пьесах. Каждые полмесяца, когда она приходила получать свой несоразмерно большой оклад — четыреста пятьдесят рублей в месяц, он вручал ей мешочек, наполненный медными и серебряными деньгами. Когда она однажды запротестовала, поняв его издевательства, он с лукавой усмешкой, пощипывая бородку, сказал ей: «Чего же обижаться — это честные, товарищеские гроши».

Формально Бородай стоял во главе не антрепризы, а товарищества, но фактически он был полновластным хозяином дела, никто в его административные и даже репертуарные дела не вмешивался, и я никогда не слыхала о каких-либо товарищеских собраниях. Из его труппы мне особенно запомнились и произвели впечатление Е. П. Шебуева и А. И. Каширин.

Е. П. Шебуева — актриса-самородок, вышедшая из народа. Простая крестьянка, она ходила к П. П. Лебедеву, который в бытность мою в Саратове был редактором газеты «Саратовский листок», исполнять домашние работы в его холостом хозяйстве. Во время стряпни, мытья полов, умная, живая, веселая, разговорчивая, она привлекла внимание хозяина. Он полюбил ее и женился.

Е. П. Шебуева не окончила никакой школы и только практикой дошла до того совершенства исполнения, которое поставило ее в ряды лучших мастеров искусства. Умная, наблюдательная, зорко присматривавшаяся и чутко прислушивавшаяся ко всему, что делала и говорила театральная молодежь, Шебуева впитывала в себя все новое, что казалось ей правильным и нужным. Поэтому она относилась к нам с большим интересом и вниманием, но и с довольно острой, ядовитой критикой. Мы, в свою очередь, слушали и принимали к сведению ее замечания и часто советовались с нею, потому что нас покоряли ее замечательный талант и мастерство. У нее был яркий темперамент, ненасытная жажда играть, она любила театр и актеров, интересовалась всеми событиями,



О. А. Голубева и Е. П. Шебуева в пьесе «Злая яма» К. Фоломеева.

происходившими в театре, всегда расспрашивала обо всем и принимала к сердцу наши жалобы, огорчения и радости.

Довольно полная, с настоящим русским лицом, неподражаемым говором и всей ухваткой ловкой, привыкшей к работе крестьянки — она была незаменима в бытовых ролях. Но Е. П. Шебуева хотела играть светских дам и очень обижалась, когда ей не давали этих ролей. Когда я приехала в Саратов в 1904 году в труппу Собольщикова-Самарина, Шебуева очень недружелюбно отнеслась к тому, что я выступила в роли Раневской в «Вишневом саде» Чехова. Она хотела играть эту роль. Я очень уважала и чтила Елизавету Павловну, но мне было ясно, что на эту роль она претендовала неправильно. Еще больше она рассердилась, когда я играла роль Зейнаб в пьесе Сумбатова «Измена». Она уже, оказывается, сшила костюм для этой роли. В газете, редактируемой ее мужем, писали, что тридцатилетняя молодая женщина (то есть — я, Смирнова) не должна играть матерей взрослых детей, что это неправдоподобно и так далее. Я понимала причину таких отзывов, но не обижалась на Елизавету Павловну. Я очень ценила ее как актрису и вполне понимала ее психологию. Мы, актрисы, часто желаем играть не то, в чем мы сильны, а в чем нам хочется быть сильными. В 1904 году у Собольщикова играли мы с Елизаветой Павловной «Последнюю жертву» Островского. Она, прежде игравшая Юлию Павловну Тугину, теперь играла Глафиру Фирсовну. В этой новой для нее роли ею восхищались пришедшие к ней в антракте посетители. «Нет, недовольна я собой, — говорила Шебуева, — не могу носить эти повязки и платки на голове, все забываю и хочу сделать великосветский жест — поправить шпильку». Она поднимала руку к голове, отставляла мизинец и как-то крутила пальцами, иллюстрируя этот не виданный мною у великосветских дам жест.

Уже во время моей службы в Москве я встретилась с Шебуевой, которая играла в Драматическом театре Суходольских, заняв в этой хорошей большой труппе, где находилась замечательная актриса на то же амплуа, что и Елизавета Павловна, — Марья Михайловна Блюменталь-Тамарина, — подобающее ей место. Критика хвалила Елизавету Павловну, и московская публика приняла ее. В «Последней жертве» Островского, которая блестяще шла в этом театре с участием Полевицкой и Блюменталь-Тамариной, игравшей Глафиру Фирсовну, Елизавета Павловна так играла няньку Михеевну, что выдвигала маленькую роль на первый план.

В третьем действии, где Михеевна в разговоре с Юлией Павловной мечтает о том, как они будут жить в деревне и как она разведет там всякую птицу, Елизавета Павловна так «вкусно» подавала свой монолог, что хотелось ее попросить повторить его, как хорошо спетую арию в опере. Я была очень рада, когда Елизавету Павловну пригласили в Малый театр. К сожалению, ей мало приходилось там играть, потому что было много актрис на ее амплуа. Она тосковала без работы, но уехать из Москвы не решалась, была уже стара и не хотела расставаться со своим единственным сыном. Последние два-три года своей жизни она уже не играла, но о театре всегда говорила с горящими глазами и жадно интересовалась театральной жизнью.

В театральных воспоминаниях, которые мне пришлось читать, мне ни разу не встретилось имя Александра Ивановича Каширина, очень известного тогда в провинции актера.

Это был высокий, статный красавец, с необыкновенно симпатичным лицом, темнорусыми густыми вьющимися волосами, добрыми, немного насмешливыми глазами, правильными чертами лица и очаровательной улыбкой. У него был глуховатый, немного хриплый баритон, который придавал особую задушевность его интонациям. Его игра отличалась большой простотой и теплотой. Он играл самые разнообразные роли: Никиту во «Власти тьмы», чеховского «Иванова», Грозного в трагедии А. Толстого, Брута в «Юлии Цезаре». Роли он учил плохо, много говорил под суфлера и тем не менее производил большое впечатление не только на зрителей, но и на актеров. Когда мы, молодежь, считавшие, что нельзя творить, не зная роли, упрекали его, он с милой, добродушной улыбкой отвечал: «А что интересного заранее точно знать все, что будешь говорить и делать на сцене?» Конечно, основную линию роли он знал прекрасно, но каждый раз импровизировал в деталях.

В то время было принято вызывать актеров среди акта после эффектно закончившейся сцены, так называемого «ухода». Если в пьесе таких монологов на «уход» или на окончание действия не было, то Каширин сам писал их и давал записочку суфлеру, не уведомив партнера, недоуменно слушавшего незнакомые слова, которых на репетиции не было. Победа оставалась за Кашириным, но партнер иногда на следующем спектакле мстил ему и после его монолога произносил еще несколько эффектных фраз, в свою очередь, предупредив об этом суфлера.

Одним из очень запомнившихся спектаклей была «Власть тьмы» Толстого. Замечательно играла Матрену Е. П. Шебуева. Не знаю даже, кто лучше играл — она или О. О. Садовская. Матрена в исполнении Шебуевой была жуткая, — выросшая в этом царстве тьмы, совершающая преступление ради своего сына, не задумываясь и даже не подозревая всей его чудовищности. Уговорив Анисью постепенно отравлять мужа принесенными ею порошками, она, услышав о его смерти, приходила с серьезным, огорченным лицом и, деловито засучив рукава, приготовляясь омыть труп, говорила: «Потружусь и я», как будто дело шло о том, чтобы оказать последнюю услугу дорогому покойнику. С какой твердостью и невозмутимым спокойствием уговаривала она Никиту — Каширина не сокрушаться об убитом им ребенке. И тем не менее было ясно, что она не злодейка, а что велика власть тьмы кругом нее и нет никакого представления о нравственности, о законе.

И рядом с ней Никита — Каширин, добрый, безвольный, запутавшийся в любовных делах, совершающий преступление от растерянности, от страха. У меня и сейчас звучит в ушах его фраза: «Люблю я этих баб, как сахар, а нагрешишь с ними — беда». Никита вызывал сочувствие зрителя и желание помочь ему выпутаться из беды. С громадной силой душевной тоски говорил он в конце третьего действия, ложась на лавку: «Ох, скучно, скучно, Акулька, где же гармошка-то?» И после того, как она отвечала ему, что гармошку он отдал чинить, и предлагала выпить чаю, он с мучительным надрывом в голосе говорил: «Не хочу я! Тушите свет! Ох, скучно мне, как скучно!» И рыдал. Это было так сильно, искренно и правдиво, что нельзя было не плакать вместе с ним. И такая боль, такая безысходность была в звуке его немного тусклого голоса, когда он произносил слова: «Ох, кабы дыра в землю, ушел бы. Не видали б меня люди. Не видал бы никого», — что хотелось открыть землю и спрятать его туда. Зритель облегченно вздыхал, когда Никита публично каялся в своем преступлении. Лицо Каширина становилось светлым и спокойным, как будто с его души снимался тяжкий гнет. К этой роли замечательно подходили его русская красота, большая фигура, мягкая улыбка и настоящий, как и у Шебуевой, русский говор.

Акульку играла О. А. Голубева. Смотря на ее тупую, глуповатую и глуховатую Акулину, выросшую во власти окружавшей ее тьмы, зритель забывал, что он в театре, а не в крестьянской избе Тульской губернии. Красочно иллюстриро-



А. И. Каширин.

вала Голубева слова, которые говорит о ней Анисья: «Раздулась, как пузырь на воде». Нарядная, сияющая, вносила она в избу подарки, купленные для нее Никитой. В этой именно «раздувшейся» бабе нельзя было узнать забитую, загнанную дурочку первого действия. Столько наглости и вызова, инстинктивного сознания своей силы слышалось в ее разговоре с Анисьей. Хорошо, без нарочитой наивности театральной инженю играла Анютку начинавшая тогда молодая актриса Н. Гондатти. Да в такой компании, как Каширин, Шебуева и Голубева, и трудно было сбиться на фальшивый тон.

Слаженный и интересный спектакль был «Женитьба Белугина». Особенно ярко запомнился мне Каширин—Андрей Белугин, большой добрый человек, доверчивый, как ребенок, без памяти влюбленный в светскую барышню, готовый отдать за нее душу и не подозревавший лицемерия того общества, в которое он попал. Когда же он понимает, что обманут, то становится страшен: глаза горят, кулаки сжаты, голос гремит: «Дом сожгу!» — и зритель верит и в ужасе ожидает страшной катастрофы, которая последует за этим взрывом страсти. В последнем действии, когда жена полюбила его, оценив силу его натуры, его прямоту и чистоту, он был так счастлив, так сиял, что весь зрительный зал улыбался, зараженный его радостным смехом.

Мне трудно представить себе сейчас, как могли актеры с нескольких репетиций играть спектакль в стихах и он выходил живым, интересным и в надлежащем темпе, как, например, «Сирано де Бержерак» Ростана.

В условиях, когда в лучшем случае на спектакль приходилось шесть-семь репетиций, отваживались ставить даже такие пьесы, как «Юлий Цезарь» Шекспира. Помню, как я бегала на спектакль, чтобы правильно заколоть складки тоги Брута — Каширина, для чего приходилось становиться на табуретку. Современным актерам трудно себе представить, что в один вечер часто давались две пьесы, например: «Мария Стюарт» Шиллера и веселая трехактная комедия «Денежные тузы». Если же основная пьеса оказывалась очень длинной, то после нее игрался короткий водевиль, большей частью с пением. Работы у огромной труппы было по горло, и даже меня, актрису на вторые роли, зачастую занимали в двух пьесах в вечер. Об актерских «простоях», как говорят теперь, и речи быть не могло. Радовалась вечеру, который можно было провести дома, а не в театре.

Самые хорошие воспоминания сохранились у меня о жизни нашей «банды», возвратившей меня к вологодским дням.



Н. Н. Литовцева.

Мы, актеры молодого поколения, относились к работе серьезно, и в этом отношении пример нам подавала Ольга Александровна Голубева, кончившая школу Малого театра по классу Ленского на два года раньше меня. Умная, серьезная, глубокая, она имела большое влияние на мои театральные вкусы и взгляды. Она была очень красива: у нее были великолепные черные восточные глаза с длинными ресницами, правильные черты лица, делавшие ее профиль похожим на камею. Внешне она больше походила на курсистку, чем на актрису, скромно одевалась, гладко причесывалась, без всякого кокетства. Ольга Александровна была очень строга, прежде всего к самой себе. Она тщательно изучала роли, углубляла их внутреннее содержание и придавала им яркую внешнюю характерность, хорошо знала быт и костюмы эпохи, в которую происходило действие пьесы. В ее библиотеке находился ряд книг с рисунками и описаниями, и мы все постоянно прибегали к Ольге Александровне за советами и помощью.

А. И. Каширин, посмеиваясь, рассказывал, будто в одной исторической пьесе кому-то из нас дали роль в три слова, и все мы бегали по музеям, разыскивали рисунки для костюма, а когда исполнительнице роли пришлось выйти на сцену в этом замечательном костюме, то, растерявшись от страха, она не произнесла ни одного из трех полагавшихся слов, и все труды пропали даром.

В изготовлении костюмов О. А. Голубева была такая же мастерица, как и ее подруга М. А. Крестовская. Вспоминается случай, когда она, желая точно выполнить костюм принцессы Ауды из пьесы «80 дней вокруг света» Жюль Верна, настаивала на том, чтобы Н. Н. Литовцева, игравшая роль Ауды, продела себе в нос кольцо, как полагалось для настоящего костюма индианки. Кольцо пристраивалось на металлической защипке, больно сжимавшей нос. Литовцева не соглашалась, она была кокетлива, и ей казалось, что такое украшение ее портит. «Ну, тогда обходитесь без меня», — сказала Голубева. Пришлось согласиться — без ее помощи обойтись было трудно. Но Литовцева схитрила: она выехала торжественно на сцену на слоне с серьгой в носу, но, сойдя со слона, сняла серьгу. И напрасно: она действительно была красива в этом наряде, лицо подходило к роли, серьга завершала стиль, нисколько не портя красоты.

Наша «банда» такое же горячее участие принимала в Литовцевой, когда она играла главную женскую роль в «Сирано». М. А. Крестовская и я принялись за работу. Общими



Н. Н. Литовцева — Роксана.
«Сирано де Бержерак» Э. Ростана.

силами шили, вышивали. Бывало, мерим костюм, а Литовцева стоит, держа в руках тетрадку, лихорадочно твердя стихи. Мне и для себя надо было соорудить костюм. Я играла жену трактирщика.

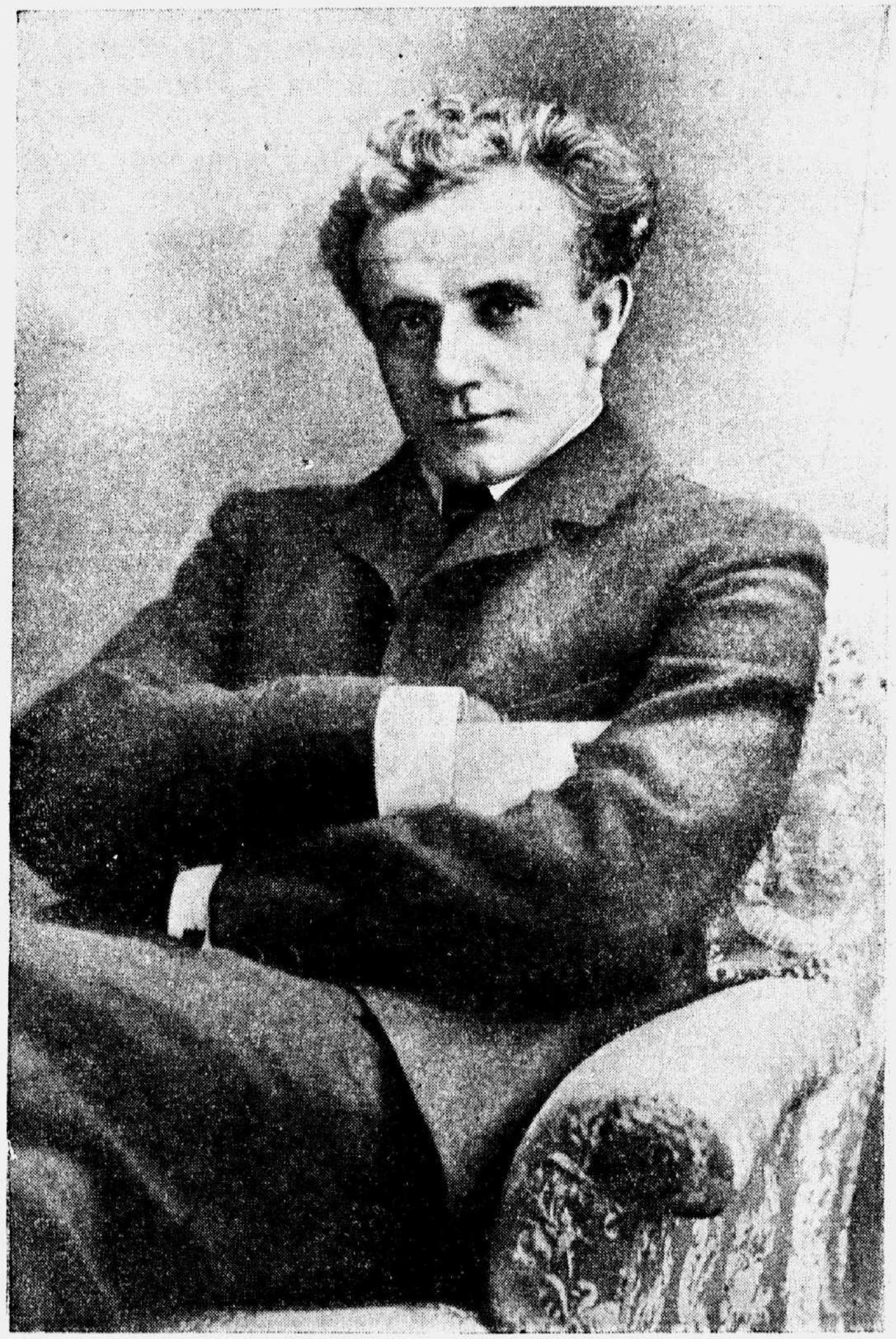
Теперь актрисы не знают всех этих хлопот — за них думают режиссер и художник. Нам же всю эту работу приходилось делать самим, и без дружеской помощи товарищей обойтись было трудно. Совместная работа над ролями и костюмами связывала нас крепкими узами, которые сохранились и до сих пор.

Прошло сорок лет, а я до сих пор помню комнатку, круглый стол, на котором валялись лоскутья, зеркало, перед которым стояла актриса, долженствующая нашими усилиями превратиться в «причудницу», сошедшую со старинной картины. Наши труды не пропали даром. Во внешнюю рамку, созданную нашими усилиями, Литовцева вложила большое внутреннее содержание. Роль ей очень удалась: подходили ее изящная фигура, лицо нерусского типа и изысканная манерность эпохи, которою ей удалось овладеть. Помню осень в монастырском саду, падающие желтые листья платанов, и на этом фоне скорбная женская фигура в темном одеянии и печально смотрящие красивые глаза. Этот акт очень удался Литовцевой. Спектакль имел большой успех.

В Саратове я жила вдвоем со своей нянькой, а в Казани, куда мы переехали в середине сезона, обменявшись местами с оперой, я жила вместе с Литовцевой и ее матерью. У нас была небольшая квартира, и мы устроились совсем по-семейному. Обычно у нас собиралось исключительно женское общество. Бывал только М. Ф. Рюмин. Он был в труппе Бородая и режиссером и актером, очень милый, культурный, приятный человек; у него был туберкулез, и мы все его жалели. Хотя из нашей компании были изгнаны мужчины актеры, но это не мешало тому, что за нами ухаживали. За мной еще в Саратове начал сильно ухаживать А. И. Каширин, но ему всячески препятствовала моя нянька. Она узнала откуда-то, что он женат, и говорила мне, сокрушенно вздыхая: «И, дитятко, гони его. Ничего хорошего из этого не выйдет. Один только грех и горе».

Когда Каширин приходил, она с злым лицом отворяла ему дверь, потом с громом ее захлопывала и упорно не уходила из комнаты, не оставляя нас ни на минуту вдвоем. Мне он нравился, и нянькино поведение меня злило.

Из нашей «банды» особенным авторитетом у меня пользовалась Голубева, которая задавала тон нашей компании.



В. И. Качалов.

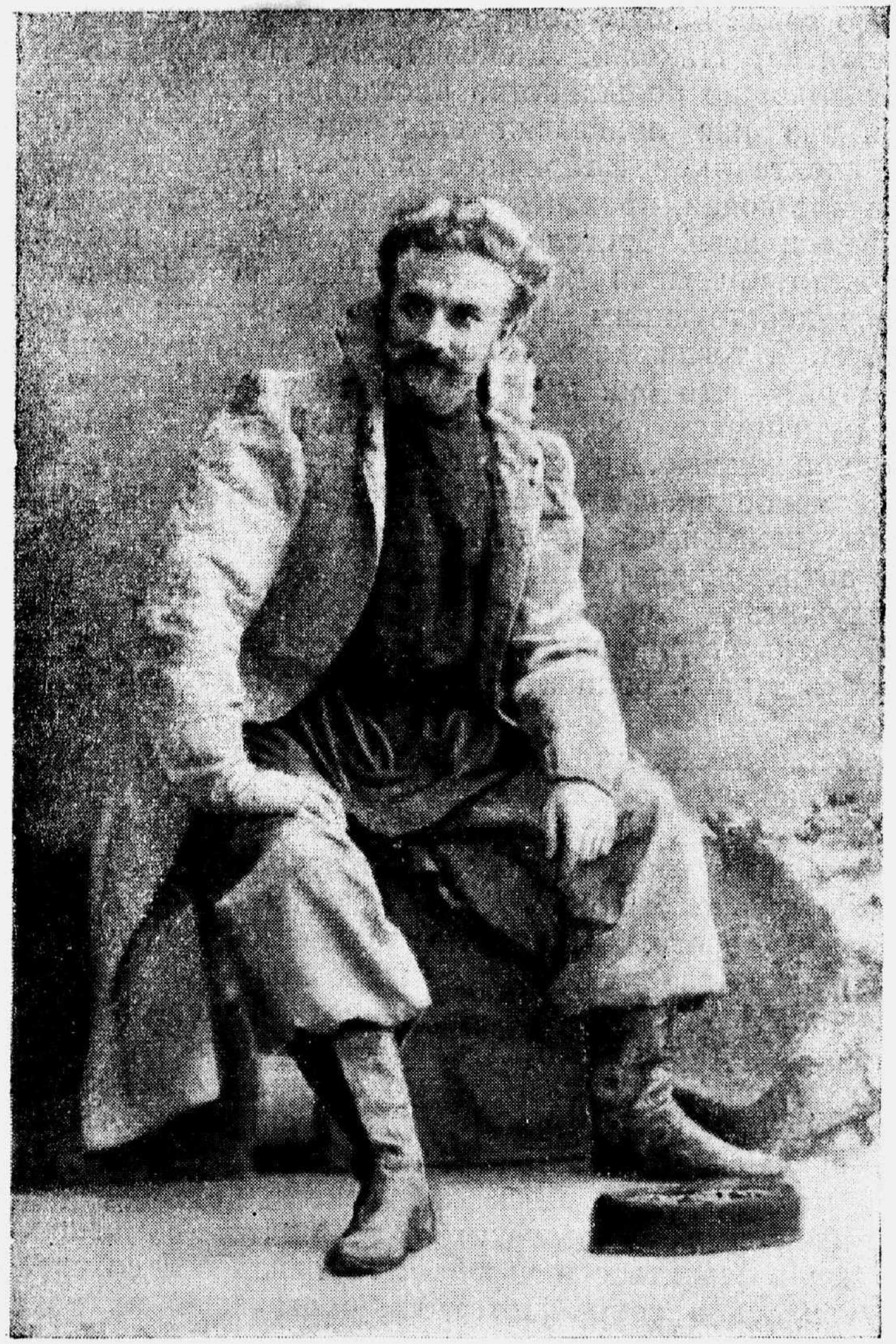
Я ей поверяла все свои «секреты» и рассказала об ухаживании Каширина. Она была очень возмущена, так как в прошлом году он ей говорил точь-в-точь те же самые слова, что это его первая встреча с такой простой, искренней, чистой женской душой, что это его очищает, возвышает и тому подобное. Ольга Александровна решила вывести его на чистую воду и спасти меня от разочарования. Она предложила в моем присутствии высказать Каширину свое мнение о его любовной игре. Я робко покорилась. Голубева произнесла обличительный монолог, закончив его словами: «И больше мы ничего общего с вами иметь не желаем». Мы гордо повернулись и ушли, оставив Каширина в полном недоумении. По правде сказать, я очень жалела, что я принуждена была отказаться от этого ухаживания, которому со всех сторон препятствовали.

Наша «банда» жила в тесной дружбе между собой и с общей актерской компанией не сливалась. У меня осталось в памяти, что и остальные актрисы жили очень скромно. Мужчины вели обычную жизнь провинциального актерства, выпивали, ходили в ресторан, но не нарушали этим дисциплины репетиций и спектаклей. В самом начале сезона Бородай как-то пригласил труппу к себе на вечер, но это был единственный раз, что мы собрались все вместе. Мне на этом вечере приглянулся молодой, стройный, хорошенький юноша, с белыми пушистыми волосами и необыкновенно приятным голосом, но когда я на собрании «банды» делилась впечатлениями о вечере и о понравившемся мне юноше, О. А. Голубева, сверкнув глазами, сказала: «Он не свободен. У него роман с актрисой, которую мы все уважаем, и мы не должны ей делать неприятности и возбуждать против себя. Оставьте его в покое». Я покорилась. Этот юноша был Василий Иванович Качалов.

IV

Я не буду подробно описывать все мои сезоны в провинции; во многом они были похожи один на другой. Менялся состав людей, но нравы, обычаи и весь обиход театральной жизни оставались те же. В корне они изменились только после Октябрьской революции, и то не сразу. Я остановлюсь лишь на общей характеристике и отдельных эпизодах моих скитаний.

Летний сезон 1899 года я служила в Иваново-Вознесенске. Теперь это центр текстильной промышленности с боль-



В. И. Качалов — князь Шаховской.
«Царь Федор Иоаннович» А. Толстого.

шим прекрасным театром, Домом культуры, клубами. А тогда там был маленький, плохонький деревянный театр, зачастую наполовину пустой, хотя в нем играла очень недурная труппа. Во главе нашего товарищества стоял прекрасный актер и режиссер Николай Александрович Борисовский. Рабочие, составлявшие большинство населения, театр не посещали. Один раз нас пригласил владелец фабрики Горелин сыграть спектакль в фабричном театре. Публика была совсем для нас новая, произведшая большое впечатление своим отношением к игре. Зрители всё принимали за настоящую жизнь, часто прерывая действие возгласами одобрения или порицания действующим лицам. Этот спектакль мне очень запомнился. Я тогда же поняла, что для этой публики стоит и надо играть, что она много интереснее, отзывчивее обычных пресытившихся посетителей театра, живет с нами, актерами, одной жизнью, а не смотрит на нас со стороны. Это было самое яркое впечатление в иваново-вознесенском сезоне.

Предыдущей зимой, когда я служила у Бородая, я получила от антрепренера Макара Ивановича Каширина предложение служить в Херсоне на ролях героинь и гранд-кокет. Бородай очень уговаривал меня остаться у него, но я не хотела играть вторые роли и телеграммой дала согласие ехать в Херсон.

Херсонский сезон мне очень памятен. Благодаря тому, что театр был центром внимания всех самых культурных людей Херсона, создалась совсем особенная жизнь. Небольшой чистенький южный городок зимой был отделен от всего мира. Летом сообщение было по Днепру до Николаева, а оттуда по железной дороге, зимой же — только на лошадях. Редко кто выезжал из города: ехать до железной дороги было долго и трудно. В ту зиму, когда я играла в Херсоне, университеты Киева, Харькова и Одессы были закрыты из-за студенческих «беспорядков», и вся молодежь, самые ярые посетители театра, жила дома. Создавалось впечатление, что играешь в университетском городе.

Одни мои знакомые дали мне рекомендательное письмо очень милой семье херсонских старожилов, помогших мне устроиться и освоиться в незнакомом городе. Я со своей няней поселилась в семье Потоцких, состоявшей из матери и троих детей: студента, девушки-курсистки и девочки-гимназистки, с которыми я очень подружилась. Они ввели меня в круг молодежи. Театральные интересы тесно переплелись с интересами, которыми жила окружавшая меня революционно настроенная юная компания. У молодежи происходили какие-

то тайные собрания, читались книги и брошюры, которых я дотоле не видела, до меня доходили речи о пропаганде среди рабочих. Я услышала слова «конспирация», «слежка», «явка». Мне приносили читать книги с революционными стихами, убеждали меня выступить в концерте с чтением «Песни о Соколе» Горького.

Все это было для меня ново и захватывающе интересно. Остающееся от театра время, правда, очень ограниченное, большей частью поздний вечер и часть ночи, мы проводили в горячих беседах, чтении книг, а иногда, пока еще стояла хорошая осенняя теплая погода, — в прогулках и катаньях на лодке по Днепру. Моя няня не одобряла этих знакомств, ей чуялась какая-то опасность в задорных речах молодежи. «С хорошими, солидными господами не водишь знакомства. Приедет господин Самарин или Баумгольцев, велишь говорить, что тебя дома нет, а от этих какая польза? Только пропадаете по ночам да книжки запрещенные читаете, я ведь все понимаю!»

Со всей этой молодежью у меня завязалась горячая дружба, я с ней советовалась о толковании своих ролей, для нее я играла. До той поры у меня ни разу не возникало такого контакта с публикой, и я не встречала такого отклика в зрительном зале. Мои юные друзья уговорили меня принять участие в устраиваемом ими концерте. Мы вместе обсуждали, что мне читать, какое платье сшить для этого вечера, и решили — белое, гладкое, без всяких украшений. Помню, как я дрожала и волновалась, впервые очутившись одна на эстраде без отделявшей меня от публики рампы. Помню некоторые строчки стихотворения Якубовича, которые я среди других читала в тот вечер:

Священное знамя в битве правой
Нести для тебя — значит жить.

И дальше:

Мой друг, не сдавайся трусливо:
Жизнь — борьба, а не рабство. Коль есть
Капля силы — борись: сохрани горделиво
До конца свою верность свободе и честь.

Какой вопль, крик и рукоплескания поднялись, когда я горячо произнесла эти слова! После концерта пошли всей гурьбой гулять и долго еще не могли успокоиться и говорили о том, какое могучее орудие для пропаганды — искусство слова.

В середине сезона студенты устроили еще один концерт, в котором упросили меня прочитать «Песнь о Соколе» Горького, принятую публикой с энтузиазмом.

В те времена актеры получали бенефис, то есть спектакль, для которого актер сам выбирал пьесу, и сбор, кроме вечерового расхода, шел в пользу актера. Это составляло как бы премию, большую прибавку к жалованию. Если же актера любили, то театр был полон, несмотря на повышенные цены, и обычно актер на сцене получал много цветов и подарков.

Для своего бенефиса в Херсоне я выбрала «Татьяну Репину» А. Суворина. Пьеса плохая, но роль замечательная — есть где разойтись и чувству и темпераменту. Моя няня, одевая и провожая меня на сцену, говорила: «Дитятко, пожалей ты себя, ведь ты себя не помнишь, опять изуродуешь и искалечишь себя — играй потише!».

Няню все в городе знали. Она обычно сопровождала меня в театр, торжественно неся за мной узел с платьями. Вернувшись как-то домой, я увидела на полу прекрасную лубяную коробку, которую мы все не могли собраться с деньгами купить. «Откуда эта коробка?» — удивленно спросила я. «Откуда, откуда! Пришла я в магазин, а продавцы начали мне хвалить твою игру: «Скажи твоей барышне, что она вчера замечательно играла, мы восторгались!» Да вот все хвалите да цветочки подносите, а нет того, чтобы нам картон подарить носить платье в театр! Они пошли к хозяину магазина, и он прислал тебе картон».

Объяснить, что, поступая так, она срамит меня, я не могла. «Вместо того, чтобы поблагодарить меня, ты еще недовольна», — обиженно ворчала она. В магазине, куда я пошла на другой день объясниться, денег с меня ни за что не хотели брать и просили принять подарок. В другой раз, придя домой с репетиции, я увидела на столе две больших банки варенья. «Откуда, няня, варенье?» — «Да пришла я в аптекарский магазин, и хозяин дает мне пузырек с духами. «Передай твоей барышне, уж очень мы ее любим, как она хорошо играет». А я говорю: вот у вас варенье варят, вместо духов послали бы баночку, она очень любит. Он обрадовался, сейчас же велел две банки положить».

Еще за несколько дней до бенефиса я слышала постоянное шушуканье, разговоры, замолкавшие при моем приходе. Я понимала, что мне готовится сюрприз. Когда я вышла на сцену, меня засыпали розами, астрами, георгинами и всем роскошным богатством осенних южных цветов. Кругом меня образовались целые груды их, и пришлось опустить занавес, убрать эти знаки внимания и только тогда продолжать спектакль.

Разгоряченная и взволнованная выраженными мне симпатиями публики и успехом, я так «разыгралась», что в последнем действии, когда Татьяна Репина умирает от принятого яда, я подкатилась к самой рампе и опомнилась, лишь когда обожгла щеку о раскаленную электрическую лампочку.

В труппе у меня ни с кем не было особенно дружеских отношений, и некоторые актеры недолюбливали меня за дружбу с молодежью и за то, что я не бывала в актерской компании. Однажды на генеральной репетиции трагедии А. Толстого «Царь Федор», на которой присутствовало довольно много публики, наш антрепренер М. И. Каширин, человек очень вспыльчивый и резкий, оскорбил молодого актера Шмитгофа. Молодой человек очень растерялся, не нашелся ничего ответить, потому что был «маленьким» актером, хотя в этой пьесе играл ответственную роль Шаховского. Я возмутилась и потребовала, чтобы Макар Иванович извинился. Он ответил и мне какой-то грубостью. Дело окончилось тем, что я сказала: «Если вы не извинитесь в присутствии всей труппы перед молодым актером, то я уеду; выписывайте другую актрису». — «И великолепно, — ответил Каширин, — уезжайте! Подумаешь, какая невидаль! Завтра же на ваше место выпишу другую актрису».

Те актеры, о которых я говорила несколько выше, были на стороне Каширина, и мне страшно вспомнить, как они за эти несколько дней старались лягнуть меня. До приезда новой актрисы я была обязана играть. Все это время я слышала в антрактах громкие разговоры о том, что я зазналась, что я девчонка, держусь только тем, что вожусь с мальчишками, кричащими в театре громче всех, и так далее. Один раз я не выдержала, расплакалась на сцене и заявила, что больше играть не могу, пусть завтра спектакль идет без меня. Уезжать из города, не окончив сезона, без гроша в кармане было, конечно, трудно: я не представляла себе, что со мной будет. Весть о происшедшем облетела весь город, и в тот вечер, когда мою роль передали другой актрисе, пошла депутация зрителей к Каширину и заявила, что, если я уеду, театр будут бойкотировать. Мои молодые друзья были в сильном волнении, постоянно прибегали, чтобы поддержать во мне мужество и готовность бороться до конца. На следующий день меня попросили притти в театр, и Каширин публично извинился передо мной и перед Шмитгофом. Я ос-

талась в труппе до конца сезона. Эта история имела очень хорошее влияние на наши отношения с Кашириным. Очевидно, он поверил в мое бескорыстие в этом деле, так как в последний спектакль поднес мне корзину цветов с надписью на ленте: «Талантливой артистке и прекрасному человеку». Я потом служила у него два сезона и была в приятельских отношениях и с ним и с его женой.

История эта оставила тяжелое впечатление, но конец сезона скрашивался тем, что окружали меня дружеские молодые лица, приближалась весна, вскрылся Днепр, ярко светило солнце и впереди была новая, интересная жизнь. С обитателями Херсона я расставалась с большой грустью, масса народу провожала меня на пароход, и я горько плакала, когда он двинулся и очертания городка, где меня так любили, стали исчезать из глаз.

Лето я служила в Гомеле, в товариществе актеров из Ростова-на-Дону, во главе которого стоял Сеницкий.

Летний театр помещался на красивом месте, на высоком берегу реки Сож. С товарищами установились хорошие отношения. Но особенно интересна была публика, состоявшая главным образом из евреев, так как Гомель находился в «черте оседлости». В дореволюционной России евреи имели право жительства лишь в определенных местностях. Еврейская публика очень экспансивна, отзывчива и горячо любит театр. В пятницу вечером обычно масса еврейской бедноты наполняла верхние ярусы и галерку театра. В этот вечер ставили мелодрамы или пьесы из еврейской жизни. Играли мы пьесу «В новом гетто». Действие не раз прерывалось возгласами сочувствия герою, борющемуся за права еврейского народа, и проклятиями угнетателям. В конце пьесы герой произносит трогательный монолог о том, что он умирает, защищая свой народ, и завещает потомкам бороться до конца. Когда актер произнес слова: «Евреи, братья мои, придите ко мне, я обниму вас в последний раз», — публика, растроганная до слез, полезла на сцену. Пришлось употребить немало усилий, чтобы успокоить и остановить ее.

Игравшие раньше в этом городке актеры рассказывали мне, что, когда однажды в пятницу шла мелодрама «Две сиротки», особенно любимая публикой, произошел следующий случай. В конце мелодрамы, когда запутанная интрига должна разрешиться тем, что в нотариальной книге будет прочитана запись, разоблачающая злодея, — он вырывает лист из этой книги. В зале было много юных зрителей, уже не в первый раз смотревших пьесу. С горящими глазами следили они за ходом действия, и в тот момент, когда становилось очевидным, что злодей запутает опять всю интригу, из зрительного зала раздался душераздирающий крик какого-то мальчугана: «Ой, ой, ой, он сейчас вырвет лист!» Эффект был нарушен, в зале раздался смех, и сами актеры еле удержались от хохота.

На зиму я поехала в антрепризу того же Каширина в Томск — большой сибирский торговый университетский город. Поехала я одна, не решившись взять няню в такое далекое путешествие. В Томске мне впервые пришлось столкнуться с новыми для меня нравами и публики и актеров. В Москве одна курсистка дала мне письмо к своим родителям, жившим в Томске. Это была не очень богатая культурная купеческая семья. Меня приняли радушно и рассказали, какие труппы были до нас, как держали себя актеры; рассказали, что богатое томское купечество смотрит на театр как на развлечение, место встреч и показа дамских туалетов, а на актеров и актрис — как на людей, призванных забавлять их. Купечество предпочитало оперетку, так как в ней царили более легкие нравы. Рассказы были не очень утешительные, и я предчувствовала, что мне с грустью придется вспоминать о жизни предыдущих лет, проходившей или в дружеской, товарищеской среде, или в кругу моих дорогих молодых друзей из публики.

Первым спектаклем шел «Джентльмен» Сумбатова—пьеса из жизни богатого московского купечества. Я играла эффектную роль Эммы Леопольдовны. Публика приняла меня хорошо, и, к моему удивлению, мне подали большую красивую корзину цветов, в которую была вложена карточка с фамилией поднесшего ее. Я сейчас забыла эту фамилию. Назовем его Х. Когда спектакль окончился, ко мне в уборную явилась депутация нарядно одетых мужчин, пришедших познакомиться со мной и пригласить меня ужинать в ресторане. Я ответила, что не могу поехать с незнакомыми людьми, поблагодарила их и наотрез отказалась. На следующий день некоторые из наших актрис очень косо смотрели на меня за то, что я строю из себя недотрогу, а одна из них, занимавшая у нас положение инженю-комик и гранд-кокет, сказала мне добродушно и ласково:

«Душечка, это очень глупо. Здешняя публика привыкла совсем к другим актерским нравам: не советую вам с ней ссориться. Вчера публика на вас очень обиделась, и вы поставили нас в глупое положение, желая выделиться своим добродетельным поведением. Я и поехала сюда именно для

того, чтобы хорошо пожить, получить хорошие подарки, взять хороший бенефис. Вот завтра я свободна, пойду в публику, разгляжу хорошенько всех мужчин, узнаю их семейное положение и выберу себе кого-нибудь подходящего. Конечно, женатого, который не будет афишировать наши отношения, конечно, богатенького, недурного собой».

Она излагала свое жизненное credo весело и просто. Я ей ответила, что смотрю на это совсем иначе.

Между тем я каждый вечер получала от Х. корзину цветов. Так продолжалось целую неделю, после чего в один прекрасный день, когда я в фартуке, повязав голову платком, прибирала свою комнату в гостинице, воспользовавшись свободным от репетиции утром, мне подали визитную карточку незнакомца, подносившего мне цветы. В комнату вошел элегантный, красивый человек, представился, сказал несколько слов о том, как он восхищается моей игрой, и затем перешел «к делу».

«Я, собственно говоря, приехал к вам, — начал гость, — предложить вам переехать в мой дом. Я человек холостой, независимый, дом мой имеет две совершенно отдельных половины, одну из которых я предлагаю вам. Вы будете обслужены, к вашим услугам пара лошадей и кучер. Мы, сибиряки, народ гостеприимный и не можем терпеть, чтобы такая артистка жила в плохой гостинице».

Я вежливо ответила, что привыкла жить просто, по своим средствам, платить за богато обставленную половину дома с услугами и даже выездом не могу, а даром таких благодеяний принять не хочу. Он встал, вежливо откланялся и, уходя, произнес: «Вы очень раскаетесь в том, что так горды и разборчивы».

На следующий день корзина цветов была поднесена не мне, а нашей драматической инженю, недурной актрисе и красивой женщине; через неделю она переехала в квартиру, предлагавшуюся мне, стала ездить в театр в великолепных санях, запряженных парой отличных лошадей, с толстым кучером на козлах. Молодой же человек, желая проучить меня, сговорился с богатыми театральными завсегдатаями не посещать театр в те вечера, когда я играла. Играла я почти каждый день, и Каширин нес громадный убыток оттого, что в эти дни первые ряды кресел и дорогие ложи пустовали. Студенты охотно посещали театр, дешевые места были полны, но это не устраивало Каширина, который уже по Херсону знал, что у меня довольно твердый характер; он со мною



А. Г. Аяров.

ссориться не хотел и стал убеждать меня помириться с разгневанной публикой.

Но примирение с бойкотировавшей меня публикой произошло само собой. Месяца через полтора после начала сезона был назначен мой бенефис. Бенефис первой актрисы в труппе — это всегда праздник. Да и куда деваться публике, когда в городе всего один театр! Моим противникам и так пришлось пропустить много интересных спектаклей. На мой бенефис они решили пойти и не только пришли, но в знак примирения подали мне на сцену роскошную корзину цветов, в которой был футляр с какой-то драгоценной вещью. Поняв, что такой роскошный подарок могли сделать только мои противники, а не средняя публика и студенты, которые поднесли мне адреса и цветы, я сердито отодвинула от себя корзину. Благодаря моему резкому движению драгоценность выпала и так и не нашлась. В цветы был вложен список фамилий лиц, поднесших подарок. Кое с кем из них я потом познакомилась ближе. Они оказались, конечно, вовсе не «злодеями», а просто людьми, которые до той поры не получали должного отпора и у которых, наоборот, сами актрисы искали симпатий и богатства.

В этом сезоне произошла моя встреча с человеком, ставшим впоследствии моим мужем. Это был Андрей Георгиевич Аяров, очень культурный актер и очень недурной режиссер. Он поддерживал меня своим сочувствием и пониманием во время бойкота меня публикой, и это положило начало нашему сближению.

Много тяжелых минут пережили мы, прежде чем решили соединить нашу жизнь. Он был женат, и разрыв с женой достался нелегко и ему и мне. Вся вторая половина сезона прошла в волнениях и тревогах. Видеться вне театра приходилось редко. Почти все свободные от спектаклей вечера были заняты концертами, которые устраивала настроенная революционно студенческая молодежь. Концерты часто носили демонстративный характер. Такие стихи, как, например, «Кузнец» Якубовича, заставляли повторять. Бурно аплодировали обличительным стихотворениям Некрасова. Я любила трепетную атмосферу этих концертов, любила молодежь, очень хорошо относившуюся ко мне и считавшую меня «своей»; прощание наше по окончании сезона было дружеское и трогательное.

С Сибирью я не рассталась, так как на весну М. И. Каширин предложил желающим ехать в Красноярск, а тех актеров, которые отказались ехать, заменил новыми.

Я с удовольствием вспоминаю жизнь в Красноярске, среди окружающей его красивой, величественной природы, в покойной и мирной атмосфере, наступившей после бурь и треволнений томской жизни. Свободного времени было много, репертуар был игранный, новых ролей учить не приходилось, можно было и выспаться, и отдохнуть, и погулять. Играли мы в железнодорожном театре, публика была приятная, простая, отзывчивая, и наша труппа пользовалась большим успехом и радушным приемом.

Возвращение в Европейскую Россию — одна из самых поэтических страничек моей жизни. Мы выехали зимой, и, по мере того, как двигались по железной дороге, все кругом менялось. На Урале уже все зеленело, а когда приехали в Луганск, весна была в полном расцвете.

Лето играли в Луганске. Живя в Луганске, я не представляла себе, что с этим городом будут впоследствии связаны волнующие события гражданской войны, и каждый раз он всплывает у меня в памяти, когда произносится имя Климента Ефремовича Ворошилова. На знаменитом теперь Луганском заводе тогда шла уже, конечно, горячая революционная работа, но мы, актеры, были далеки от этой жизни и ничего о ней не знали. Мы попрежнему играли с трех репетиций, попрежнему приходилось изощряться в изобретении костюмов, но было, конечно, легче, чем в первые годы, потому что составился большой репертуар игранных ролей.

Я чуть было не уехала из Луганска в самом начале летнего сезона. На амплуа первых любовников был приглашен актер невзрачный, вялый. Первый спектакль «Старый закал» Сумбатова, где он играл блестящего офицера князя Белоборского, я еле с ним доиграла. Наутро призвала М. И. Каширина, просила найти какой-нибудь выход: либо пригласить другого актера, либо другую актрису на мое место. «У тебя нет воображения, — говорил Каширин: — представь себе на его месте красавца и играй». Теперь сказали бы: «общайся с воображаемым объектом». Но гораздо легче играть со стулом или с пустым местом, чем с существом, которое вдребезги разбивает твою фантазию. «Но мне жаль его, — говорил Каширин, — он милый человек». — «Переведите «милого человека» на другое амплуа», — посоветовала я. Так и сделали. Выписали другого актера, а «милый человек» на амплуа характерного актера оказался на месте, и все обошлось благополучно.

В Луганске же произошел случай, заставивший меня навсегда отказаться играть одну очень эффектную роль.

В пьесе «Преступница» я играла мать, которая в прологе приходит к своему зятю объясниться с ним, потому что он изменил ее дочери и сделал ее глубоко несчастной. Происходит бурная сцена, я выхватываю револьвер, стреляю и убиваю этого человека. С револьвером я никогда не умела обращаться, поэтому выстрел должен был раздаться за кулисами. В хорошо оборудованном театре всегда заготовляют на такой случай несколько зарядов, чтобы осечка не испортила дела. В провинциальных труппах постоянного бутафора не было и по приезде в город нанимали местного. Он доставал нужные для спектакля вещи, бегая и собирая их по городу и оплачивая контрамарками в театр. На обязанности этого же бутафора были и закулисные выстрелы. В Луганске бутафором у нас была Аннушка, милая и расторопная еврейка; у нее был сынишка десяти-двенадцати лет, который помогал матери. Я очень волновалась за выстрел: надо было точь-в-точь попасть в тот момент, как я спускала курок, но мальчуган успокаивал меня, говоря: «Уж будьте покойны, мадам Смирнова, я все устрою. Заряжу ружье. Если ружье не выстрелит, я сломаю доску, которая даст тот же звук. Не волнуйтесь, все будет сделано во-время». Настал спектакль Кончается объяснение, я вынимаю револьвер, спускаю курок — никакого выстрела. За кулисами слышу волнение, громкий шопот. Я нажимаю еще раз — ничего! За кулисами беготня, шум, но ничего, похожего на выстрел. Я в отчаянии: что делать? Человек, которого я намеревалась убить, стоит неподвижно, ожидая моего выстрела и как будто не замечая направленного мною на него револьвера. Вдруг дверь отворяется, из нее высовывается испуганная мордашка с громадными черными глазищами, всклокоченные курчавые волосы торчат дыбом, рот широко открывается и во всю мочь орет: «Пу-у!» Актер падает, сраженный этим страшным выстрелом. Хохот в публике невообразимый. Смех продолжался весь антракт. В следующем действии я выхожу на сцену поседевшая, согнувшаяся (проходит двадцать лет); преступление сломило меня, дальше следуют самые драматические переживания. Обычно вид столь изменившейся женщины производит на публику сильное впечатление. А тут, как только я вышла, меня встретили взрывом хохота, вспомнив мое преступление. И сама я без смеха не могла вспомнить мордашку и крик: «Пу-у!» Больше я этой пьесы никогда не играла.

Поселилась я в гостинице, стоявшей на пыльной улице. Лето было жаркое, дышать было нечем. Однажды во время



Е. А. Буткова.

спектакля раздался голосок за дверью моей уборной: «Можно войти?» — «Войдите». Впорхнула тоненькая хорошенькая, с двумя длинными, до колен, светлорусыми косами девочка. Глаза ее блестели, личико освещалось прелестной улыбкой.

«Я пришла познакомиться с вами и предложить вам переехать к нам. Вы живете в гостинице в городе, а наш дом стоит в большом саду за городом и гораздо ближе к театру. Я так люблю театр и буду так счастлива, если вы захотите жить у нас».

Я поблагодарила, и на следующий день мы с Аяровым пошли осмотреть предлагаемое помещение. На самом берегу светлой речки Луганки стоял маленький домик, за которым простирался на девять десятин фруктовый сад, переходивший постепенно в заросший густой парк, почти лес. Девушка, предложившая нам такую чудесную квартиру, была Евгения Александровна Буткова, ставшая впоследствии известной в Москве актрисой.

Мы с Аяровым поселились в прелестном беленьком домике над рекой. Он принадлежал тетке Бутковой, которая этим летом не жила в Луганске.

Девочка Женя страстно привязалась ко мне, не расставалась со мной, помогая мне во всех моих делах. Она приехала вслед за мною в Москву и упросила меня устроить ее в театральную школу. В школе она не доучилась и уехала со мной в Саратов, куда я устроила ее в труппу Собольщикова-Самарина.

Несмотря на просьбы матери отговорить Женю итти на сцену, я всячески помогала ей, потому что видела, что отговорить ее стать актрисой — невозможно. Она стала актрисой и прелестно играла некоторые роли. Поэтический образ Ани в «Вишневом саде» остался у меня в памяти, весь овеянный юной прелестью и ароматом весны.

Она сыграла со мною эту роль в Уфе, где мы были летом 1904 года. Очаровательно играла она и княжну Гаяне в пьесе Сумбатова «Измена». Строптивая, гордая, легкая, как горная серна, она была совершенным воплощением этого образа.

Когда я перебралась в Москву, в театр Корша, я порекомендовала Буткову на роль Луизы в «Коварство и любовь» Шиллера. Корш взял ее в труппу, но эта роль была ей не под силу: ведь Луиза скорее молодая героиня, чем инженю. Но она пленила режиссера Синельникова в роли «далекой принцессы» в одноактной пьесе Зудермана того же названия и затем имела очень большой успех, создавший ей имя в

Москве, в роли Оль-Оль в пьесе Андреева «Дни нашей жизни». Буткова в совершенстве владела русской речью, замечательно умела представлять русских крестьянок и поэтому прекрасно играла бытовые роли. Очень помню ее в роли Анютки во «Власти тьмы» Толстого. Пожалуй, это была лучшая Анютка, какую я видела. Судьба в самом расцвете дарования вырвала эту талантливую актрису из наших рядов: ей пришлось окончательно покинуть сцену из-за болезни, явившейся последствием тяжелых переживаний в Крыму, во время господства там белых.

Мы, актеры, оставляем следы своего творчества только в воспоминаниях видевших нас людей. Но разве словами опишешь все то, что делает живой человек на сцене? Теперь снимают актера в кино, записывают речь на пленку, а от творчества Жени Бутковой остались только поэтические образы в памяти видевших ее, и из них, может быть, одна я сохраню ее имя для тех, кто будет жить после нас.

Следующий зимний сезон 1901/902 года я служила опять у М. И. Каширина в Ярославле. С ним в компанию вступил Н. А. Борисовский, тот самый, который возглавлял товарищество в Иваново-Вознесенске. Я уже упоминала о том, что он был хорошим режиссером; он ввел строгую дисциплину, и у меня осталось воспоминание о ярославских спектаклях, как об очень слаженных и внешне неплохо обставленных.

Этот сезон ознаменовался важным событием в моей актерской жизни. Впервые я побывала в Художественном театре, уже покорившем Москву. До этого читала и слышала рассказы о нем, но побывать самой не удавалось, так как я служила очень далеко от Москвы. Поехала я и еще некоторые актеры, участвовавшие в пьесе «Три сестры», которую мы хотели поставить. Мне сейчас очень трудно передать во всей чистоте и ясности мое первое восприятие Художественного театра. За прошедшие с тех пор годы на это первое впечатление легло столько наслоений. Несколько раз потом я видела «Три сестры». Живя с 1906 года в Москве, я не пропустила ни одного нового спектакля этого театра. Помнится, что я восприняла этот спектакль не как театральное действо, — передо мной предстала сама жизнь со всеми ее мелочами и подробностями. Каждое восклицание, каждый вздох были результатом большого внутреннего переживания, происходившего у меня на глазах. Я была участницей этой жизни. Я горько плакала в последнем действии, когда полк уходил из города и три сестры, обнявшись, стояли у решет-

ки сада и смотрели ему вслед. Когда я очутилась на улице, то мне показалось, что я приехала из того города, где жила семья Прозоровых, прожила с ними несколько дней, и семья эта сделалась мне близкой и дорогой, хотелось вступить с ними в переписку и еще раз навестить их.

Задумавшись над тем, отчего сложилось такое восприятие спектакля, я приписывала это особенностям самой пьесы, гениальной режиссуре, талантам актеров и большому количеству репетиций.

Когда мы в нашей постановке постарались рабски скопировать все виденное нами, нам казалось, что мы подражаем не актерам, а пытаемся изобразить живых людей, с которыми познакомились и провели несколько дней. Я играла Машу. Ну, конечно, я знала эту женщину, я любила ее, я сочувствовала ее горю, неудавшейся личной жизни, радовалась счастью вспыхнувшей любви к Вершинину, плакала вместе с нею, когда они расставались. Эта женщина была Маша — Книппер. Пьеса прошла несколько раз. Публике спектакль понравился. Огорчила ли меня тогда мысль, что нам самим никогда не додуматься так поставить эту пьесу и так сыграть ее, как в Художественном театре? Насколько мне помнится — нет. Я понимала, что при существующих условиях провинциальному театру играть пять пьес в год невозможно, да и не знаю, удовлетворили ли бы меня две новых роли в год. Я тогда даже и не очень понимала, как использовать такое большое количество репетиций, какое делал для своих постановок Художественный театр. Я восхищалась и наслаждалась такими спектаклями Малого театра, как «Волки и овцы» и «Таланты и поклонники» Островского, «Плоды просвещения» Толстого, «Цена жизни» Немировича-Данченко, а они все готовились две-три недели. Может быть, только к Чехову надо так подходить и так его играть, как в Художественном театре, думалось мне, а всех других авторов мы играем не так совершенно, как в столичных театрах, лишь потому, что у нас меньше талантливых актеров, меньше средств на постановку, меньше времени на подготовку, и только. Со временем и я попаду в один из лучших театров, и мне не надо будет для этого менять метод своей игры. Посещение Художественного театра не отвратило меня от нашей провинциальной работы, а пробудило желание еще интенсивнее работать над собой и над упорядочением и поднятием на бо́льшую культурную высоту того дела, которому я служила.

Моя личная жизнь стала много легче. Около меня был

мой друг, помогавший мне и душевно и материально; с нами жила моя неизменная няня; у нас образовался дружеский кружок, состоявший из профессоров Демидовского лицея, очень милых и интересных людей. Наш досуг, которого теперь было больше, чем в предыдущие годы, мы проводили вместе с ними. Если для работы над ролями требовались какие-нибудь книги, они нам их доставали или привозили из Москвы, куда довольно часто ездили. Один из профессоров, Сеницкий, был большой любитель театра и литературы. С ним я часто ходила гулять на берег Волги, и много интересных бесед вели мы, любуясь широким простором заволжских далей. Я потом еще много раз бывала на гастрольных поездках в Ярославле, и у меня сохранилось светлое воспоминание об этом городе.

V

Среди сезона я получила письмо из Москвы, от Ивана Осиповича Пальмина, управляющего Театральным бюро, этой актерской биржей, куда постом съезжались все актеры искать ангажемента. В этом письме он предлагал мне и А. Г. Аярову на лето службу во Владивостоке. Пальмин держал в своей памяти все сведения о клиентах бюро, о большинстве сколько-нибудь интересных провинциальных актеров; у антрепренеров он узнавал все об актерах, у актеров — об антрепренерах и рекомендовал их друг другу. Он обладал громадным опытом и сразу угадывал, что кому подходит. Очень присматривался к начинающим, молодым актерам и двигал их вперед, содействуя поступлению в нужную для их дальнейшего развития антрепризу. Зная, что самое мое большое горе — отсутствие «гардероба», он писал мне о том, что во Владивостоке мне и Аярову дадут хорошее жалованье, мы возьмем хорошие бенефисы, и я смогу сшить нужные мне платья.

Я ответила Пальмину согласием и не раскаялась в своем решении. Действительно, я приехала из Владивостока богатой женщиной, сшила себе много платьев и стала актрисой с «гардеробом», которому можно было позавидовать.

Путешествие во Владивосток и пребывание в нем оказались пестрой сказкой из «Тысячи и одной ночи». До Иркутска ехали восемь дней в великолепном поезде, через Байкал шестьдесят верст на тройке, укутанные в тулупы и обутые в валенки, которыми нас снабдили ямщики. Несмотря на апрель, там стояла зима, порошил снег, и высовывать нос

из-под воротника тулупа было страшновато. Ехали по необозримой белой пустыне. Проехали благополучно, остановившись на пути один раз, чтобы пообедать и погреться в большом бараке, построенном на льду. За Байкалом начиналась Маньчжурская дорога. Чего-чего не рассказывали нам наши спутники о рискованности путешествия по ней! Говорили, что на поезда нападают «хунхузы» (китайские бандиты) и грабят пассажиров, что часть пути надо итти пешком и так далее. Как-то жутко было садиться в поезд, который состоял из стареньких вагонов третьего класса, с жесткими скамьями, без всяких удобств. Но актеры — народ веселый, из всего делают развлечение. Мы занялись благоустройством нашего десятидневного жилища и приготовлениями для борьбы с разбойниками. Поездка, полная неожиданностей: вместо станций товарные вагоны с дверкой, ни звонков, ни буфетов, лишь кое-где дают кипяток. Провизией мы запаслись в Иркутске. Через мосты пассажиры проходили пешком, а вагоны, по одному, катили руками китайцы, облепив их, как мухи. На другой стороне реки стоял паровоз, к которому и прицепляли эти вагоны. Паровоза мост выдержать не мог. Переправа, таким образом, продолжалась очень долго. Когда мы усаживались в вагон, то прежде всего бросались к своим вещам, проверяя, целы ли они. Китайцы оказались добродушным, кротким и честным народом. У нас не пропало ни одной мелочи, хотя вагоны запирались плохо. Тоннелей не было, и гору поезд брал, карабкаясь по положенным зигзагами рельсам, и так же спускался с горы.

После Байкала климат изменился, становилось все теплее и теплее, так что мы уже в летних пальто переходили мосты и шли пешком за китайцами. От Москвы до Владивостока ехали восемнадцать суток. Город произвел большое впечатление своим необычным видом. Главная улица шла по берегу бухты Золотого Рога, улицы были полны пестрой толпой японцев и китайцев в национальных нарядах. Китайцы с косами, в синих штанах и разноцветных кофтах. Японки одеты в пестро расшитые «кимоно», с причудливыми прическами; вместо башмаков нечто вроде маленьких деревянных скамеечек, которыми они звонко топали по камням. Много красивых магазинов с выставленными в окнах японскими и китайскими материями, шалями и разными изделиями из слоновой кости, перламутра, лакированного дерева, расписного фарфора. Все было непривычно, не похоже на русские города. Театр поместительный и довольно благоустроенный. Антрепренер, с которым мы только теперь познакомились

(труппу он составлял заглазно), оказался очень некультурным человеком, всем делом распоряжался приехавший с нами режиссер Арнольдов, а он только платил жалование. Он пришел знакомиться с нами, одетый во фрак с какой-то синей ленточкой в петличке; здороваясь, он называл себя и протягивал визитную карточку, на которой были написаны его имя, отчество и фамилия — Иванов. Он считал это признаком великосветского воспитания.

Нам посчастливилось. Вся Тихоокеанская эскадра, пребывавшая обычно в Порт-Артуре, была теперь во Владивостоке, в бухте Золотого Рога, и считалась в «плавании». Броненосцы, крейсера, миноносцы, стоявшие в заливе, являли собой красивое и величественное зрелище. Особенно красиво было в пасхальную ночь, когда на кораблях зажглось множество разноцветных огней, отражавшихся в воде. На праздники мы и начали свои спектакли. Моряки составляли громадное большинство публики, наполняя ложи и партер. Вечера у них были свободные, денег много, так как в плавании они получали двойной оклад, и потому театр был почти всегда полон. Моряки жили на кораблях, а семьи их — на берегу. Дамы прекрасно одевались, и вообще публика в театре была очень нарядная, потому что все, кто приезжал из России на такую окраину, как Владивосток, — адвокаты, врачи, инженеры, — получали большие деньги и не жалели их на удовольствия и наряды. Они были так рады людям из России.

Бенефисы мой и Аярова сделали громадные сборы по возвышенным ценам. Мне поднесли на сцену много очень ценных подарков.

Моряки часто устраивали на кораблях празднества, балы с оркестрами музыки.

Сознаюсь, что после нескольких лет моей тяжелой, трудовой скромной жизни меня увлекло это беззаботное, разгульное веселье. Мне нравились обеды, ужины, балы, фейерверки. Отношение моряков было простое, товарищеское, без тени какого-нибудь ухаживания, быть может потому, что я всегда и везде бывала с мужем. Он был человеком рассудительным, мало пил, вносил в компанию ноту солидности, семейственности.

Помимо моряков, завязалось много знакомств в городе, и с некоторыми людьми из публики установились горячие дружеские отношения.

Большим поклонником нашего театра был китайский консул Ли Тья-ао. Он носил китайский наряд и длинную косу,

постоянно менял свои кофты из роскошного шелка. Его дворец с резными башенками и завитушками в китайском стиле стоял на самом берегу бухты, сад спускался уступами к морю. Он устраивал у себя во дворце в честь нас, актеров, обеды и вечера, на которые приглашал и моряков с женами. Обеды были оригинальные, они состояли из китайских и европейских блюд на выбор. Китаец был очень доволен, когда гости отведывали китайских блюд. Желая доставить ему удовольствие, я однажды съела весь китайский обед, но повторить этот эксперимент мне больше не хотелось. На закуску подавались яйца, пролежавшие много лет в земле; они напоминали вонючий лимбургский сыр. Затем было кушанье, считавшееся очень лакомым, — желудок акулы. Это была какая-то невкусная желтая дрожащая, как желе, масса, пахнувшая рыбой. Все кушанья были приготовлены на кунжутном масле, которое выжимают из китайских орешков, напоминающих вкусом жолуди. На сладкое подавали пшеничные лепешки, поджаренные на том же масле и посыпанные тычинками лилий. Мороженое с бисквитами, соответствующее им в европейском обеде, было много вкуснее. Вечера во дворце китайца были роскошные. В большом зале паркет блестел, как зеркало, ярко горели люстры, гремели оркестры музыки. Я очень любила танцовать и от души веселилась на этих вечерах. Сад освещался китайскими фонариками, поздно ночью зажигался великолепный фейерверк, ракеты взлетали в воздух и миллионами звезд рассыпались в море. Все было похоже на сказку.

Но прелесть этой сказки была нарушена одним открытием, после которого я перестала бывать во дворце консула. Он пригласил небольшую компанию актеров на завтрак и повел нас показывать свой дворец. До тех пор я бывала только в парадных залах. Ли Тья-ао привел нас в большую комнату, всю устланную цыновками. В одном конце на ступеньках стояло кресло вроде трона, а на другом — нечто вроде плахи. «Что это такое? — спросила я. — Что в этой комнате происходит?» — «А вот тут, на этом кресле, я сижу, разбираю дела и наказываю виновных. Они становятся на колени, кладут голову на плаху, и их бьют бамбуком по пяткам, дают им, кому сколько полагается ударов». Китаец сказал все это с добродушной, очень милой улыбкой. Я содрогнулась: мне стал противен и этот человек и его дом, и я, отказываясь под разными предлогами, больше там не бывала. После этого я стала расспрашивать и много узнала об ужасной жизни китайских рабочих. Захотев посмотреть, как

они живут, я упросила повести меня в рабочий квартал и показать их жилище. Не очень большая комната, похожая на пчелиный улей. В несколько этажей устроены нары; место спанья каждого отделялось перегородкой: выходило, что спят как бы в ящике. Оставшуюся середину комнаты занимал длинный низкий стол, за которым, когда я вошла, сидели на корточках обитатели комнаты и ели из деревянных чашечек рис, ловко направляя его себе в рот двумя деревянными палочками. В комнате помещалось шестьдесят человек, воздух был ужасный. Но китайцы добродушно посмеивались и весело болтали. Меня вообще поражали покорность судьбе и кротость, с которой китайцы переносили крики, брань и наказания. Когда я ехала из Владивостока в Москву, то в одном поезде с нами в товарном вагоне везли партию китайцев. На станциях их выпускали подышать воздухом; у них на ногах были колодки, и они с трудом двигались. Мы с Аяровым подошли к ним и спросили, куда их везут. Китаец, к которому мы обратились, улыбнулся, провел рукой по шее и сказал совсем равнодушно: «Голова чикчик». Их везли на казнь.

Любопытно было мне поглядеть настоящий китайский театр. Китайский консул, с которым я тогда еще не раззнакомилась, повез меня туда, предупредив о нашем посещении и попросив в этот день поставить пьесу, по его мнению, очень интересную и эффектную.

За два или три квартала до театра я услышала звуки дикой музыки, оглушающий звон, удары в барабан, в медные тарелки, в металлические треугольники. Внутренний вид театра представлял для меня совершенно неожиданное зрелище.

В партере столики, за которыми китайская публика пьет и ест. В ложах публика в европейском платье, там нет столиков и еды. Жара и духота невозможные, театр полон. Между столиками в партере ходят китайцы с корытцами, наполненными водой. Они смачивают находящееся у них в руках полотенце и обтирают пот с лиц сидящих за столиками китайцев. До начала спектакля играет оркестр; он сидит на эстраде под громадным зеркалом, занимающим большую заднюю стену. По обе стороны стены находятся двери. Через одну дверь на сцену выходят «чужестранцы», через другую — жители той страны, в которой происходит действие. Никакого занавеса нет. Посреди эстрады стоит стол, покрытый красивой китайской расшитой тканью. На столе сложены роскошные костюмы, парики, бороды, усы. Актеры тут же,

на глазах у зрителей, одеваются, прицепляют защипочками, втыкаемыми в ноздри, усы, а бороду — шнурочком, обвязанным через голову. Лица, уже заранее нагримированные разноцветными красками и золотыми разводами, представляют собой как бы маски. Костюмы роскошные, расшитые золотом, шелками необыкновенно красивой яркой расцветки. Никаких аксессуаров на сцене нет. Только оружие было настоящее, и владели им актеры мастерски. Содержания пьесы я теперь, конечно, уже не помню, там были сцены из интимной жизни, но больше всего меня поразило происходившее на сцене сражение. Из «чужеземной двери» вышло войско противника, по костюму и гриму резко отличавшееся от жителей страны, в которой происходило действие. В этом сражении китайские актеры показывали свое искусство гимнастов, жонглеров, фехтовальщиков. На сцену выносились лестницы, башенки, шесты, на которые лазали, с которых прыгали. Прежде чем пустить в ход мечи, жонглировали ими; происходило состязание в ловкости, смелости ударов, силе. Это сражение было кульминационным моментом представления. Публика принимала горячее участие в происходившем на сцене, поощряя криками восторга ловких актеров, побеждающих в бою. Крик, визг, гиканье на сцене и то же — в зрительном зале создавали атмосферу взбудораженную, взволнованную. У китайских актеров необыкновенно гибкие, тренированные тела, они прекрасные гимнасты; не имея в руках предметов, которыми орудуют, они умело общаются с несуществующим объектом и воспроизводят все движения настолько искусно, что ясно представляешь себе воображаемый и нужный по ходу действия предмет. Это так отличало их от нас, русских актеров, тогда еще совсем не знавших о той тренировке тела, которая теперь введена в театральных школах.

С тех пор я стала внимательно относиться к своему общению с «нарочными» предметами и обращала внимание своих товарищей на то, как мы открывали картонные двери, поднимали пустой ящик, который по пьесе заключал в себе тяжелый груз, и тому подобное. Тогда я впервые задумалась над тем, как плохо развито наше тело, как мало оно помогает выразительности нашей игры.

Когда настало время расставаться с городом, в котором так весело жилось, с людьми, с которыми завязались дружеские отношения, с видом улиц, наводненных красочной, разнообразной толпой, необъятным морем, пленявшим своей красотой, — стало очень грустно, в Россию ехать не хотелось. Предстоящая жизнь в Воронеже, куда я подписала контракт на зиму, представлялась серой, однообразной.

За лето Маньчжурская дорога достроилась. Ехали мы уже в хорошем поезде через множество тоннелей, через прочные мосты, Байкал объезжали кругом. Была ясная теплая осень, луга Уссурийского края пестрели множеством цветов, таких крупных, что из окна вагона можно было их подробно рассмотреть.

Опять чудесные красоты Сибирской дороги, тайга, Урал — и вот мы в Москве.

Окончился кусок жизни, столь не похожей на мою предыдущую жизнь и не повторившийся в последующей. Он остался в памяти, как приснившийся когда-то веселый карнавал.

На зимний сезон 1902/903 года нам с Аяровым пришлось расстаться. Его пригласили в Ростов-на-Дону, в антрепризу Крылова, где на мое амплуа была уже актриса. Дело было солидное, условия хорошие — я ему советовала поехать. Меня же пригласил Линтварев в Воронеж, тоже на очень хорошие условия. О воронежском сезоне у меня осталось воспоминание, как о прошедшем без всяких бурь и волнений, но очень серьезном, трудовом.

Все предупреждения актеров, говоривших, что Линтварев эксплоатирует актеров, не платит им жалования, не подтвердились, и у меня с ним установились дружеские отношения.

Еще в середине зимы 1902 года я получила от С. И. Крылова приглашение служить следующую зиму вместе с Аяровым в Ростове-на-Дону. Ростовский театр считался одним из лучших в провинции, но первое впечатление от Ростова было не особенно приятное. Богатая еврейская публика — посетители первых рядов партера и лож — немного напомнила мне своей повадкой и отношением к актерам сибирских купцов. Один из видных ростовских адвокатов, театральный завсегдатай, увидав меня, спросил у антрепренера: «Что это за актрису вы пригласили? Она больше похожа на учительницу, никакого шику. Разве нам такая первая актриса нужна?» В жизни я попрежнему одевалась подчеркнуто скромно.

Об антрепренере Семене Ивановиче Крылове я недавно читала в одних воспоминаниях очень нелестные отзывы: будто бы он требовал от актрис, чтобы они ужинали после спектакля в буфете, который он содержал, и мстил тем, кто не хотел этому подчиняться. Я, играя в Ростове, ничего этого не видела и даже не слыхала об этом.

Но если антрепренер был виноват в том, что смотрел на актрис как на развлечение для публики, то были виноваты и

те немногие актрисы, которые охотно шли на это. Я обычно сразу ставила себя в театре так, что не могло быть и речи о том, чтобы антрепренер сделал мне какое-либо двусмысленное предложение. Но когда я говорила с тем же Крыловым о недопустимости взгляда на актрису как на доступную женщину, он передал мне единичные факты и описал нравы отдельных актрис, отнюдь не свойственные русской актрисе вообще. Я пришла в ужас и поняла многое, что мне прежде было непонятно.

Труппа была большая, не блестящая, но и не плохая. Толковым режиссером был Людвиг Казимирович Людвигов, служивший раньше в Москве в театре Корша, очень хороший актер на амплуа фатов. В то время от провинциального режиссера требовалось только знание пьесы, умение распределить места актеров, подбор для постановки нужных декораций из числа имеющихся в театре. Пьесы шли большей частью уже игранные актерами, и места, мизансцены и переходы были «казенные», то есть уже установленные кем-то когда-то и повторяемые из года в год. Актеры, игравшие главные роли, их помнили и указывали тем, кто вступал в пьесу впервые.

Много радости актерам, полные сборы антрепренеру, а мне лично много лестных отзывов как о трагической актрисе дала постановка очень нас увлекшей трагедии Сумбатова «Измена». Написали новые декорации, и мы, с Людвиговым во главе, приложили все силы для создания интересного спектакля. Успех был действительно очень большой. Он был вызван и хорошей игрой актеров, и эффектностью самой пьесы, насыщенной большим пафосом и написанной в романтическом стиле красивым, образным языком. Яркие, красочные роли дали актерам возможность развернуть свои способности, раскрыв силу чувств и характерные черты образа.

Замечательную, словно сошедшую с картины фигуру дал Людвиг Казимирович Людвигов в роли Солейман-хана. Спокойное, как бы окаменевшее красивое лицо, проницательный, зоркий взгляд подозрительного восточного деспота, окруженного льстивыми шпионами, которые доносят ему друг на друга. Тяжеловесно, как камни, падали его жестокие слова, обрекающие на рабство и смерть. Роль лукавой невольницы, привезенной в гарем хана, играла Александра Михайловна Янушева. Ослепительно красивая, в восточном наряде, гибкая, похожая на змею, извивалась она у ног Солеймана, говоря нараспев вкрадчивым голосом сказку о ветре и о красавице девушке. Актер Галицкий — тип уходящего

трагика — на этот раз отошел от себя и нашел нужную правдивую характерность для изображения хитрого Отар-Бека, из корыстных целей изменившего родине, но потом раскаявшегося и боровшегося за ее освобождение из-под ига Ирана. Я видела потом эту пьесу в исполнении артистов Малого театра и смело могу сказать, что ростовский спектакль выдерживал сравнение с спектаклем столичного театра. Конечно, ни с кем несравнима была только великая, гениальная Мария Николаевна Ермолова.

Роль Зейнаб стала одной из самых любимых моих ролей. Я ее неизменно играла в каждом из следующих сезонов, пьеса всегда горячо принималась публикой и смотрелась с начала до конца с неослабевающим интересом.

В этом же ростовском сезоне произошла моя встреча с Николаем Ефимовичем Эфросом. В Москве должен был возникнуть новый частный театр, в том здании, где сейчас Театр драмы, на улице Герцена. Основать его задумал некий Ковалевский. Он прислал мне приглашение служить у него. Мечта каждого актера — попасть в столицу. Я сильно задумалась, как поступить, написала в Москву старшей сестре, прося разузнать, что говорят о новом театре, стоит ли в него вступать и так далее. Сестра ответила, что она в театральных делах некомпетентна, и посоветовала приехать и побеседовать на эту тему с известным театральным критиком и знатоком театральной жизни Николаем Ефимовичем Эфросом. (Сама она была знакома с его семьей, а мой брат, работая в газете «Новости дня», редактировавшейся Эфросом, находился с ним в дружеских отношениях.) Я решила поехать в Москву. Мне памятна каждая деталь нашей первой встречи с Эфросом, мельчайшие подробности обстановки, слова, произнесенные в разговоре. Мы сразу почувствовали себя давно знакомыми и разговорились просто и искренно. Расстались мы, как близкие люди, и очень хотели еще раз встретиться. Мы беседовали в скромном кабинете Николая Ефимовича в Леонтьевском переулке (ныне улица Станиславского). Он сидел за письменным столом, каждый выступ которого стал мне впоследствии мил и дорог, так как он за ним проработал всю жизнь, и стол неразрывно связался для меня с его фигурой, согнувшейся над пишущей машинкой, на которой он выстукивал свои статьи, работая не меньше десяти часов в сутки.

Я изложила Николаю Ефимовичу цель своего приезда и просила его совета. «Каков будет этот вновь открывающийся театр, — ответил Николай Ефимович, — сказать трудно.

Все будет зависеть от состава труппы, репертуара, уменья вести дело. Вам стоит вступить в этот театр лишь в том случае, если вы верите в возможность своим талантом, независимо от всего остального в спектакле, покорить Москву, как это сделала В. Ф. Комиссаржевская». — «О нет! — воскликнула я, смущенная. — Разве я смею сравнивать себя с этой талантливейшей и обаятельной актрисой?» — «Ну, в таком случае, советую вам не вступать в это дело. Москва очень строгий критик. Не понравится спектакль — неуспех его падет и на вас, ваша репутация в Москве будет подпорчена. Вам лучше всего вступить в театр Корша или в Малый театр актрисой на первое амплуа в сыгравшейся уже труппе. Вы, как я слышал, одна из лучших актрис в провинции, и, думаю, недалеко то время, когда вы будете приглашены в Москву. Как-то естественнее произойдет ваш переход в столицу; меньше будет шума и меньше для вас волнений. В этот новый театр я, по совести говоря, не особенно верю».

Кончилась деловая часть нашего разговора, и надо было уходить, а хотелось еще побеседовать с милым умным человеком, так горячо любящим и так хорошо знающим театр. Мы говорили с ним и о постановке дела в провинции, с которой он мало был знаком, и о московских театрах, и особенно о Художественном, горячим поклонником которого он был. Он предложил мне вечером пойти на спектакль «Вишневый сад». У него в Художественном театре было постоянное место, конечно за плату, которое он мог передавать по своему усмотрению. Его сохраняли до четырех часов, а затем оно поступало в общую продажу. Надо было торопиться, домой ехать некогда, а у меня с собой не было денег. Я смущенно сказала об этом Эфросу. «Возьмите у меня взаймы», — и он дал мне пятирублевую золотую монету. Я зажала ее в руке и, отдавая в кассе, почувствовала, что мне жаль расстаться с этим золотым кружком, сохранившим, казалось мне, в себе теплоту его руки.

Это был второй спектакль, который я видела в Художественном театре, и он на всю жизнь остался в памяти, связанный с этим днем, который оказался прологом к нашей любви, прекрасной и нежной, как цветы вишневого сада.

От спектакля я была в восторге. Художественный театр открыл секрет передачи чеховских пьес. Уходящий дворянский быт, распоясавшийся купец Лопахин, вера в прекрасное будущее, высказанная устами девочки Ани, характерные образы, вплетенные в ткань повествования о гибели «вишневого сада» и об идущей новой жизни, — были безукориз-



Группа в Уфе.

ненно и гармонично переданы замечательными актерами Художественного театра и остались одним из самых прекрасных воспоминаний о радости, доставляемой искусством.

Итак, по совету Эфроса, я решила не устраиваться в Москве и вернулась в Ростов, но уже не той, какой уехала из него. Я взглянула вдруг на свою жизнь как бы со стороны и поняла, что не все в ней ладно. Уже и прежде я начала понимать, что мое чувство к Аярову было скорее дружеское, без тени влюбленности. Аяров боялся, что рано или поздно чувство любви захватит меня, и порой меня мучили его ревность и подозрительность, но я была целиком поглощена театром, составлявшим все содержание моей жизни. Вернувшись из Москвы, я стала ловить себя на том, что иногда сердце замирало при воспоминаниях о милом умном лице, о ласковых глазах, смотревших на меня, и о беседе в тиши кабинета в Леонтьевском переулке. Я не представляла себе тогда всех последствий этой встречи. Жизнь шла своим чередом, театр попрежнему поглощал мое внимание, и некогда было нянчиться со своими переживаниями.

На лето мы получили приглашение в Уфу, к антрепренеру Петру Петровичу Струйскому, а на зиму — в Саратов и Казань, к Николаю Ивановичу Собольщикову-Самарину. Весной мы с Аяровым, накопив немного денег, решили поехать за границу. Мы побывали в Берлине, Париже, на французской Ривьере — в Ницце и ее окрестностях, в Милане, Венеции и Вене. Я хочу описывать главным образом театральные впечатления, а потому не буду говорить об иноземных городах, их благоустройстве и оживлении, красоте моря и Италии. Театры не поразили меня. Игра немецких актеров (я видела в Берлине «Вильгельма Телля» Шиллера) показалась мне напыщенной и декламационной.

В парижском театре «Комеди Франсез» я видела пьесу Гюго «Король веселится» и нашла, что наши актеры Малого театра играют Гюго много лучше. Французы декламировали нараспев, и весь спектакль был сухой и холодный. Разве можно было сравнить с тем, как шла у нас пьеса Гюго «Эрнани». Как играли Ермолова, Ленский и Южин!.. Понравился мне своей оригинальностью и своим весельем спектакль «Севильский цырюльник» в маленьком народном театре в Милане. Убогая обстановка, немудрящие певцы, но со свежими голосами, живая игра, простая, неприхотливая публика, знавшая оперу наизусть, подпевавшая певцам и заставлявшая, неистово крича и стуча палками, повторять излюбленные арии. Зрительный зал жил происходящим на сцене и

всецело сливался с исполнителями. С такой веселой, непосредственной, экспансивной публикой я встретилась впервые.

Заграничная поездка обогатила душу новыми впечатлениями, но я соскучилась по нашим русским пейзажам и просторам. Велик был контраст, когда прямо из Европы я попала на широкие просторы Волги, села на пароход и предо мною замелькали зеленые обрывы с белыми монастырями, вечерами слышался звон колоколов, с лугов тянуло запахом травы и цветов. По широкой могучей Каме, а затем по реке Белой мы прибыли в Уфу, где и работали лето. Театр, труппа, условия работы были очень приятны, но личная жизнь стала трудной из-за возраставших ревности и подозрительности Аярова, не имевшего для этого никаких реальных оснований. Моей театральной работе эта беспокойная атмосфера очень мешала. В это же время случилось событие, лишившее меня, как я говорила, «всего моего прошлого». Сундуки с моим имуществом, отправленные из Ростова через транспортную контору, были похищены. Там, кроме ценных вещей, поднесенных мне, находились дорогие мне письма матери, друзей, мои дневники, мои портреты, хранимые Аяровым в альбомах, адреса, поднесенные мне в бенефисы, рецензии. Уничтожены были все документы о прошлой жизни. Эта утрата произвела на меня тяжелое впечатление. Найти ничего не удалось. И сейчас иногда так нехватает какого-нибудь документа, который мог бы подтвердить описываемые мною события. С тех пор я решила ничего не хранить и не собирать.

Под конец лета жизнь моя с Аяровым стала настолько трудна, что я решила уехать в Москву отдохнуть от совместной жизни, обдумать все в тишине одиночества и решить, как жить дальше. Я поговорила со Струйским и просила его отпустить меня до окончания сезона. Он согласился.

Я приехала в Москву вскоре после смерти А. П. Чехова. Вся художественная Москва жила еще воспоминаниями об ушедшем из жизни прекрасном писателе и человеке. У Ольги Александровны Голубевой я встретилась (кажется, это было 14 июня) с очень интересным человеком, большим любителем театра, знатоком литературы, известным психиатром — Николаем Николаевичем Баженовым. Он вошел с радостным лицом и сообщил нам, что убит ненавистный всем министр Плеве.

Баженов был очень некрасив, даже что-то комичное мелькало в его внешности, но он ошеломил меня своим блестящим остроумием. Мы очень весело провели время,

почувствовали себя просто и непринужденно, и с тех пор началась наша дружба, длившаяся до самой его смерти. Он был директором Преображенской больницы и жил в Сокольниках, на том месте, где некогда находился Потешный дворец царя Алексея Михайловича. Большой дом старинной архитектуры, с колоннами и украшенным барельефами фронтоном стоял среди громадного парка с тенистыми аллеями, лужайками и беседками. В этом доме жил Баженов. Теперь почти весь парк вырублен, и на этом месте построены новые корпуса больницы.

Однажды Баженов предложил мне пройтись с ним по больнице и посмотреть его пациентов — душевно- и нервнобольных. Он уверял меня, что это посещение поможет мне изображать на сцене сумасшедших. Сильное и страшное впечатление произвел на меня вид больных, среди которых были и молодые красивые женщины и старухи. Действительно, эти несчастные — их глаза, их странный говор и движения — вспоминались мне во всех подробностях, когда мне приходилось играть безумную леди Макбет, старуху, крепостную актрису в пьесе Беляева «Псиша», сумасшедшую графиню в пьесе Луначарского «Медвежья свадьба».

Баженов познакомил меня с французскими поэтами. Он в совершенстве владел французским языком, любил читать вслух и перечитал мне все стихи Бодлера, Верлена, Верхарна и других поэтов. Человек этот страстно отдавался своей профессии, был занят целый день, не переставал следить за движением науки, часто бывал за границей, в Париже читал лекции на французском языке и в то же время успевал бывать в театре и поддерживать знакомство со всей художественной Москвой.

На одном из шумных и веселых вечеров, устраиваемых в его поэтичном доме в старом парке, я встретилась с Эфросом. Мы поняли, что, встретившись, мы не должны разлучаться. На рассвете на большой лужайке старинного парка у нас с ним произошел знаменательный разговор. Так похожи были на обстановку «Вишневого сада» лужайка, стог сена и вдали дом с колоннами.

Много трудных, тяжелых моментов пережили мы, пока наконец 18 августа 1906 года мы поженились и прожили счастливо, радостно и полноценно семнадцать лет до того страшного дня, 6 октября 1923 года, когда внезапная смерть унесла Николая Ефимовича.

На сезон 1904/905 года мы с Аяровым поехали служить в Саратов и Казань, к Н. И. Собольщикову-Самарину, куда



Н. И. Собольщиков-Самарин.

были приглашены еще до встречи моей с Эфросом. Приятно было приехать актрисой, занимающей первое положение и несущей на своих плечах весь репертуар, в тот самый город, где шесть лет назад в труппе Бородая, будучи второй актрисой, я разыгрывала водевили с пением.

Перед саратовской публикой, ценившей и любившей свой театр, я выступила в роли Раневской в пьесе «Вишневый сад», роли, которую я очень полюбила, а пьесу считала счастливой для себя, неразрывно связанной в моей памяти с одним из лучших дней моей жизни. Служить у Н. И. Собольщикова было хорошо. Милый, культурный, талантливый человек, он отлично вел свое большое, солидное дело и установил со всеми актерами прекрасные отношения. Собольщиков-Самарин, очень хороший актер, в игре которого больше всего пленяли простота и искренность, сам не режиссировал, а только играл, уступив режиссуру Петру Петровичу Струйскому.

В этом сезоне надо отметить совершенно особенное настроение публики. Каждую произносимую со сцены фразу протеста, негодования против существующих в мире неправды и несправедливости публика подчеркивала аплодисментами и вызовами того актера, из уст которого она раздавалась. Во французской пьесе «Красная мантия» я играла женщину, которая на суде, несправедливо осудившем ее мужа, обличает судей в пристрастии и корысти. Ее схватывают, тащат прочь из зала суда, но, вырываясь из рук стражи, она вновь бежит к столу, где сидят судьи, и продолжает выкрикивать свои обвинения. Мне не давали говорить, прерывали речь взрывами аплодисментов, и по окончании сцены я много раз выходила на усиленные вызовы разгоряченной публики. А что творилось на представлениях «Весеннего потока» Косоротова! Они походили скорее не на спектакли, а на концертные выступления, где чуть не заставляли повторять произнесенные слова, и после каждого монолога раздавались крики и рукоплескания. Спектакль превращался в сплошную демонстрацию. Мы, актеры, вкладывали в наши монологи максимум горячности, как бы перекликаясь с публикой и высказывая свои личные чаяния и пожелания. В воздухе чувствовалось приближение грозы. Это был конец 1904 года, пора так называемой «весны Святополк-Мирского», когда нам, наивным и неискушенным людям, казалось, что приоткрылась дверь тюрьмы нашей жизни и нам позволят дышать свежим воздухом, а быть может, и выпустят на свободу. Были разрешены митинги, на которых говорились довольно смелые речи, а в художественной части вечера мы, актеры, читали стихи. Помню концерт, устроенный в одном из рабочих районов. Публика, среди которой было много молодежи и рабочих, была очень возбуждена. Меня попросили читать «Буревестника» Горького и стихотворение, переведенное Якубовичем (Мельшиным) с английского, которое называлось «Восьмичасовой рабочий день».

«Буревестника», конечно, принимали громкими криками и аплодисментами, а когда я прочла заключительные строки стихотворения «Восьмичасовой рабочий день»: «Всюду, на фабриках, в доках, в толпах возглашайте народных: восемь часов для труда, восемь для сна, восемь свободных», то в зале поднялось что-то невообразимое. Все встали с мест, кричали, стучали, многие подняли над головой стулья и потрясали ими. Порядок водворяли с помощью полиции. Многие из бушевавших в концерте были арестованы.

В такой взволнованной атмосфере проходила жизнь театральная и общественная, да и личная жизнь стала очень тяжелой и тревожной с тех пор, как я сказала Аярову о своей любви к Эфросу.

В середине сезона мы обменялись местами с оперой и переехали в Казань. К нашим триумфальным спектаклям прибавился еще спектакль «Дачники» Горького. Он тоже сопровождался демонстрациями, вызовами и криками среди акта.

Сезона в Казани я не окончила. Благодаря крайней близорукости я оступилась на очень высокой лестнице и на подогнутом колене катилась целый большой пролет. У меня сделалось воспаление коленного сустава. Я пролежала два месяца с страшными болями. Ногу залили в гипс, и спала я, только когда мне впрыскивали морфий. Когда через два месяца сняли гипс, обнаружилось, что нога согнута и разогнуть ее можно, только сломав в суставе. Сустав срастется, нога будет прямая, но короче другой на полвершка. Я буду хромой, сценическая карьера окончена! Я не согласилась на эту операцию. Раз я не буду на сцене, не все ли мне равно — прямая, укороченная или согнутая у меня нога. Второй раз в жизни я не послушалась совета известных врачей, обрекавших меня на существование вне театра, и хорошо сделала. Два месяца я ходила на костылях и так поехала в Пятигорск. Тамошние грязи и необыкновенно внимательное отношение женщины-врача помогли мне настолько, что через два месяца я уже могла ходить с палкой. Я не могла сгибать ногу, не могла стать на колени, сходила с лестницы,

как маленькие дети, но все-таки я двигалась и не была хромой. Антрепренерше Глебовой, у которой я должна была служить в Киеве зимний сезон, я написала о своей болезни. Она ответила, что раз я свободно двигаюсь, можно будет приспособиться и избегать лестниц и избегать становиться на колени.

Аяров служил летом около Казани, в летнем театре на озере Кабан. Он просил меня приехать и сыграть в его бенефис главную роль в пьесе Потапенко «Крылья связаны». Я очень волновалась в первый раз после большого перерыва выйти на сцену и боялась, что буду очень неуверенно ступать без башмаков с каблуками, которые всегда носила на сцене. Но как только я ступила на подмостки, всякая боль прошла, и я провела большую роль, забыв до конца пьесы о своей ноге. Но по окончании спектакля я опять почувствовала боль и поплелась домой, прихрамывая.

Первый опыт после болезни был сделан, и теперь я уже не боялась ехать играть в Киев.

Во время моей болезни, в Казани, когда вся труппа уехала, Аяров оставался со мной, несмотря на то, что мы уже не жили с ним вместе. Он, не отходя ни днем, ни ночью от моей постели, трогательно ухаживал за мной, отправил меня на Кавказ и посылал мне деньги, которые зарабатывал тяжелым трудом в душном летнем театре. Я была ему бесконечно благодарна за его благородство и великодушие. И впоследствии, когда я уже вышла замуж за Эфроса, у нас с ним сохранились самые дружеские отношения.

VI

Сезон 1905/906 года я работала в Киеве, Аяров — в Ростове-на-Дону.

Я с трепетом поехала в Киев, всегда привлекавший меня своей красотой. Я давно мечтала служить в знаменитом Соловцовском театре (ныне Театр имени Франко) и играть с актерами его славящейся на всю провинцию труппы. И вот я в Киеве... Прекрасный, хорошо оборудованный театр, лучше всех театров, в которых мне приходилось играть. Актеры все солидные, по многу лет служившие в труппе. Самого Соловцова уже не было в живых. Поставленным крепко, на широкую ногу делом управляли его жена, Мария Михайловна Глебова (некогда очень хорошая актриса на роли героинь), и ее уполномоченный Крамской. Киев — город театральный, с суровой и требовательной публикой. Труппа в Соловцовском театре была сильная, исполнение могло итти в сравнение с спек-



Н. И. Комаровская.

таклями столичных театров. Взять, например, такого актера, как Евгений Яковлевич Неделин. Актер на блестящие комедийные роли и роли фатов, он мастерски владел искусством диалога, великолепно держался, всегда был безукоризненно одет. Помню странную его привычку, оставшуюся с тех пор, когда он, будучи молодым актером, учился красиво держать руки на сцене и не махать ими зря. Для этого он вертел в руках между указательным и большим пальцами маленький шарик хлеба, пальцы всей руки получали красивое округлое положение, а публика не замечала это едва уловимое движение. Он был хорошо воспитан, всегда предупредителен и вежлив, внимательно относился к молодым актерам, делился с ними своим большим опытом, делал замечания, и к нему охотно шли за помощью и за советом. Очень умная, ярко характерная актриса Мария Константиновна Шаровьева играла и драматические и комические роли старух.

Красивая женщина, талантливая, с большим темпераментом, актриса Дарьял по болезни вскоре уехала, и ее заменила Вера Николаевна Ильнарская, жена известного писателя и поэта Мунштейна, писавшего под псевдонимом «Лоло». Серьезным, не буфонным комиком был Смирнов. Хорошим актером на амплуа любовника и фата был Александр Александрович Мурский. Сочным и ярким актером был Евгений Аркадьевич Лепковский, игравший самые разнообразные роли. Мне особенно запомнился Рогожин в пьесе «Идиот» (по роману Достоевского). Огонь палящей страсти, ширь и буйный размах русской натуры были переданы ярко и выразительно. И совсем противоположный образ Протасова из пьесы Горького «Дети солнца»: близорукие глаза, не видящие происходящей кругом жизни, беспомощность и мягкотелость.

Хорошенькая, изящная Татьяна Ивановна Инсарова, игравшая роли драматических инженю, заняла первое положение в труппе Соловцова, начав с самых маленьких ролей. От некоторого недостатка в произношении она почти совсем отделалась долгой и упорной работой. К делу она относилась серьезно, с большой любовью и была обаятельна в жизни и на сцене. Амплуа любовников нес очень красивый актер Яков Васильевич Орлов-Чужбинин. Бытовые роли исполнял веселый, как называли мы — «крепкий», актер В. Болховский, от которого веяло здоровьем, силой и радостью. На характерные роли был очень способный молодой актер Яков Миронович Волков.

Среди талантливой молодежи выделялись еще Бронислава Рутковская — хорошенькая женщина, темпераментная актриса, впоследствии занявшая большое положение в Москве, в театре Незлобина, и Надежда Ивановна Комаровская, служившая впоследствии в театре Корша, затем в Малом и, наконец, в Ленинграде, в Большом драматическом театре. Высокая, стройная, с необыкновенно красивым и оригинальным лицом, она мне особенно запомнилась женой Цезаря в «Юлии Цезаре» Шекспира и прелестным пажем в «Дон-Карлосе» Шиллера. Рутковскую помню в «Дачниках» Горького, где я играла мать — докторшу Марью Львовну, а она с большим чувством, свежестью и искренностью — мою дочь. Муж Рутковской, Александр Борисович Велижев, ученик Московской драматической школы, принес с собой в провинцию лучшие традиции Малого театра, но его тянуло больше к режиссерской работе, и из него выработался очень ценный режиссер.

Пьесы в Соловцовском театре репетировались тщательно. Актеры относились к делу безукоризненно. Служба в Киеве хорошо подготовляла к переходу в Москву. Успех в театре Соловцова давал актерам имя и хорошую марку. Кроме Соловцовского театра, были в Киеве еще и Оперный театр, где антрепренерствовал Бородай, и Народный театр, во главе которого стоял Дуван-Торцов, также с хорошей труппой. Помню Д. М. Карамазова и А. Я. Таирова, ныне директора и художественного руководителя Камерного театра. Я очень подружилась с Евгением Аркадьевичем Лепковским и его женой и с Н. И. Комаровской, с которой мы впоследстви поселились в одной комнате. Лепковские занимались педагогической работой, и среди их учеников были А. Крамов (ныне народный артист УССР) и И. Н. Павлищев (по сцене И. Н. Берсенев), тогда студент Киевского университета, теперь художественный руководитель Театра Ленинского комсомола, народный артист РСФСР.

Сезон был горячий и бурный. Студенты Киевского университета поднесли мне в бенефис полное собрание сочинений А. Н. Островского. На обложке первого тома выгравировано золотыми буквами: «Артистке-гражданке Н. А. Смирновой». В тот год действительно я почувствовала особенно сильно свой гражданский долг, свои общественные обязанности и крепко сплела их со своим служением искусству.

В театре всегда бывало много молодежи — студентов и девушек, они дружили с нами, актерами, и посвящали нас в свои интересы и волнения. Назревали какие-то важные события, в университете происходили волнения, собирались

сходки. На похоронах знаменитого адвоката, любимца всех киевлян, Льва Абрамовича Куперника шли толпы народа, и молодежь несла венки с красными лентами. Мне впервые довелось видеть такие торжественные похороны. Атмосфера накаленная, множество пешей и конной полиции, — очевидно, боялись политических демонстраций. Смерть Льва Абрамовича была для меня большой утратой. Друг нашей семьи, он знал меня с самого рождения. Его приезд в Москву всегда бывал для нас, детей, огромной радостью. С ним входило в дом веселье, оживление, остроумные шутки, смех. Поклонник Малого театра, он, приезжая в Москву, не пропускал в нем ни одного спектакля, брал меня с собой и научил ценить игру артистов, обращая мое внимание на тонкости их исполнения. Впоследствии, будучи уже взрослой, я поняла, как многим я обязана Льву Абрамовичу в воспитании моего театрального вкуса, и оценила весь блеск его ума и всю талантливость его натуры. Он первый повез меня слушать знаменитого рассказчика Горбунова, которого обожал. Не помню, когда я так смеялась, как в этот вечер. Горбунов поразил меня: минимальными средствами он достигал величайших результатов. Едва уловимыми штрихами, тончайшей интонацией голоса, чуть заметным жестом и мимикой этот замечательный артист рисовал самые разнообразные типы мужчин и женщин в своих рассказах, полных юмора и свидетельствовавших о необычайной наблюдательности. Я больше никогда не слыхала такого рассказчика. До моего приезда в Киев Лев Абрамович не видал меня на сцене. «Вот посмотрю тебя, — сказал он мне, — и скажу прямо, со всей откровенностью, какого ты сорта актриса. У меня вкус строгий, и я считаю, что на сцене стоит быть только первым сортом». Я трепетала, когда он смотрел меня в «Грозе» Островского, с волнением ожидала его приговора. Он мне сказал: «Это первый сорт, тебе стоит быть актрисой. Вот еще посмотрю тебя в «Идиоте» Достоевского, меня очень интересует исполнение тобой этой роли». Увы, этому не удалось осуществиться. Лев Абрамович, простудившись во время поездки в Екатеринослав, заболел воспалением легких, и беспощадная смерть унесла этого большого человека в сравнительно не старых еще годах.

Приходившие к нам из Москвы известия о забастовке горячо волновали нас. В университете занятия прекратились и происходили непрерывные митинги. В театре спектакли и репетиции шли своим чередом. Однажды в октябре к нам в театр пришла депутация от студентов с предложением примкнуть к всеобщей забастовке и прекратить работу театра. Мы наскоро собрали летучий митинг и решили присоединиться к общему движению. Вот тут забилась моя жилка агитатора. Я поехала в сопровождении двух студентов в Оперный и в Народный драматический театры, уговорила актеров примкнуть к нам и пригласила на митинг в наш театр, чтобы обсудить дальнейший образ действий. Много горячих речей было произнесено, многие актеры оказались прекрасными ораторами. Особенно выделился тогда А. Я. Таиров, и дельные, умные речи говорил Д. М. Карамазов. Смысл речей был таков, что нам, актерам, до сего времени далеким от политики и революционного движения, настало время выявить свое лицо и показать, на чьей мы стороне. Решили присоединиться ко всеобщей забастовке и не играть. Глебова объявила нам, что в случае прекращения спектаклей она не будет больше признавать никаких обязательств по отношению к труппе.

Особенно памятна мне ночь накануне 17 октября. Мы большой компанией собрались в квартире Е. А. Лепковского. Из редакции «Киевской мысли» ежечасно прибегал кто-нибудь сообщить новости, передаваемые из Москвы. Всю ночь мы не спали и дали друг другу слово служить своим искусством тем, кто борется за освобождение народа. На рассвете нам принесли пахнущий типографской краской текст манифеста, как казалось нам, обещавшего свободу. Плохо разбиравшиеся тогда в сложной политической обстановке, мы ликовали и поздравляли друг друга. Поехали будить наших товарищей из других театров и решили вечером играть «Вильгельма Телля» Шиллера, а после спектакля вместе с остальными театрами устроить факельное шествие по всему городу с пением революционных песен.

День 17 октября выдался наславу, солнечный, теплый. С раннего утра демонстранты стали строиться в колонны возле университета и в рабочих кварталах Киева. Мы, актеры, должны были читать революционные стихи с балконов домов, выходивших на площадь против городской думы. Мы нарядно оделись и прикололи красные банты на грудь. Со всех улиц двигались колонны с песнями и с красными знаменами. До нас дошел слух, что открыли тюрьмы и выпустили политических заключенных. Солнце ярко сияло и заливало светом красные полотнища и ликующие лица. Ораторы выходили на балконы и произносили горячие речи, призывающие к борьбе до конца (оказалось, что некоторые из них были провокаторами). Со здания думы полетела укрепленная

наверху корона. Настроение дошло до высшей степени напряжения, люди в толпе, тесно прижавшись друг к другу, жадно ловили каждое слово, актеры ждали своей очереди выйти на балкон и читать, как вдруг из двух улиц, спускавшихся к площади, раздались звуки цокающих по камню лошадиных копыт, и мы увидали, что на площадь спускаются быстрой рысью казаки с поднятыми нагайками. Нет слов, чтобы передать поднявшуюся вокруг страшную сумятицу. Раздались выстрелы, крики, свист нагаек; люди, обезумевшие от неожиданности и страха, бросились бежать, давя друг друга. Увлекаемая толпой, оглушенная выстрелами, возгласами и воплями, не помню, как я очутилась у дверей гостиницы, как вбежала наверх по лестнице и упала, обессиленная, на пол своей комнаты. Вслед за мной ворвалась Н. И. Комаровская с безумными глазами и с криком: «Что же это? Что происходит? Измена, обман, провокация?»

Она выбежала в коридор, схватила вышедшего из своего номера жившего рядом с нами старого генерала за лацканы сюртука, трясла его и кричала: «Вот ваш царь, обманщик, разбойник, преступник, одной рукой подписал манифест, а другой дал сигнал бить граждан, поверивших ему». Старик ничего не понимал, сам был в смертельном ужасе, а внизу раздавались вопли людей, рвавшихся в запертый подъезд нашей гостиницы. Раздавленные, ничего не понимавшие, сидели мы с Комаровской, прислушиваясь к страшным звукам, несшимся с улицы. К нам вбежала знакомая девушка еврейка, растрепанная, вся в слезах, умоляя посоветовать, что ей делать. На Подоле (приднепровская часть Киева, населенная главным образом евреями), где жили ее старые родители, начались поджоги и еврейский погром. Испуганная толпами пьяных громил, она уже не могла проникнуть домой.

Мы провели бессонную ночь, смотря на зарево пожаров, и еле дождались утра. Беспомощные, мы плакали, слушая гул толпы и грохот разбиваемых громадных зеркальных стекол в магазинах. Погром все разгорался. Вечером пришли наши приятели актеры — Дмитрий Акимович Дмитриев, Василий Николаевич Болховской и Яков Миронович Волков. Они, оказывается, вмешались в толпу погромщиков, ходили вместе с ними, и им удалось отвести громил от нескольких бедных еврейских лавчонок и квартир. Они рассказали нам об ужасах этого организованного царским правительством погрома. Кучка явно подпоенных полицией парней, несяпереди царские портреты, с пением гимна «Боже, царя хра-

ни» начинала громить какую-нибудь еврейскую лавочку или квартиру. К погромщикам постепенно присоединялись еще люди, толпа росла и, вначале настроенная вовсе не кровожадно и даже без большой охоты начинавшая свое злое дело, постепенно разъярялась и в конце концов доходила до избиения и даже убийства людей. Тут же рядом стояли полицейские, по улицам разъезжал полицмейстер. Довольно было одного выстрела, чтобы разогнать погромщиков, но полиция делала вид, что она не в состоянии сдержать «народный гнев» и остановить его последствия. Мы с Комаровской слушали рассказы и страдали от невозможности что-либо предпринять.

На третий день, когда большая часть еврейских магазинов и квартир была разгромлена, к нам приехал наш знакомый — симпатичный, энергичный русский человек — и сказал: «Ну что вы сидите сложа руки и плачете? Надо действовать, надо организовать помощь пострадавшим евреям, надо послать к губернатору и попросить охрану для тех домов, где скрылись ограбленные и трепещущие от страха люди. Это в ваших силах, поезжайте и устраивайте, что можно».

Оказалось, что актеры театра Дуван-Торцова и студенческая молодежь уже принялись за организацию помощи пострадавшему еврейскому населению. Дуван-Торцов предложил свой театр, который стоял на Васильковской улице, населенной главным образом евреями, для того, чтобы разместить в нем лишенных крова людей. Остатки погромных отрядов подходили к театру, орали пьяными голосами и угрожали укрывшимся в нем несчастным, которые ни на минуту не чувствовали себя в безопасности и не могли заснуть и отдохнуть от пережитых потрясений.

Я поехала к губернатору просить приставить охрану к театру. В приемной меня встретил адъютант, длинный и прямой, как палка. Высокий воротник мундира подпирал ему подбородок, так что он едва ворочал головой. Я ему изложила свою просьбу. «Ах, мадам Смирнова, что за охота вам возиться с этой, извините за выражение, вонючей сволочью? Чем больше перебьют их, тем лучше», — цинично и нагло сказал он. «Я не позволю вам так говорить о народе, который глубоко уважаю. Я не уйду отсюда, пока вы не дадите мне нескольких солдат с ружьями. Я сама нахожусь все время среди этих несчастных людей». Молодой человек немного сконфузился и ответил: «Хорошо, я сейчас распоряжусь, хотя бы для того, чтобы успокоить прекрасную артистку, которой мы все поклоняемся». — «Не нужно мне вашего поклонения, мне

нужны десять солдат с ружьями». Десять солдат были снаряжены, и я проехала через весь город на извозчике, конвоируемая этим отрядом.

Актеры организовали сбор денег, обеды, покупку одежды, по очереди дежурили и прислуживали несчастным, поместившимся в театре Дуван-Торцова и лишившимся своего крова и имущества. Многие недосчитывались своих близких, с тоской умоляя разыскать их. Перед нами разыгрывались потрясающие сцены. Я боялась вначале подходить к этим людям, — мне казалось, что они не примут помощи из моих рук. Я поражалась, как кротко относились они к нам, не перенося на нас гнева, уверенные, что не народ устроил погром. С своими русскими соседями, такими же бедняками ремесленниками, евреи жили в дружбе и согласии.

Многие из актеров взяли на себя обязанность обойти разоренные квартиры, осмотреть, что в них осталось, и по возможности вновь наладить в них жизнь. Я и Н. И. Комаровская обошли несколько многоэтажных домов, в которых жили в маленьких квартирках евреи-ремесленники — портные, сапожники и тому подобные. Страшное зрелище представляли собой эти квартиры. Стекла в окнах выбиты, на полу валяются осколки разбитых зеркал, черепки посуды, обломки мебели, и все это засыпано пухом, выпущенным из распоротых перин и подушек. Большинство же вещей выброшено через окна во двор и на улицу. Когда я из шестого этажа выглянула во двор, то увидела, что он до второго этажа завален разломанными шкафами, диванами, кроватями, стульями. Какое-то страшное кладбище изломанной мебели, прежде бережно хранимой и накопленной годами тяжелого труда. Громадное участие в помощи пострадавшим от погрома принимал И. Н. Павлищев (Берсенев). Его видели всюду, и он всех зажигал своей энергией.

Громили главным образом еврейскую бедноту. Богатый еврейский квартал — так называемые «Липки» — пострадал меньше, хотя и он являл довольно страшное зрелище. На улице валялись разбитые дорогие рояли, громадные зеркала, красивый фарфор. Я не могу себе представить ничего ужаснее и возмутительнее, чем когда на совершенно беспомощных, безоружных людей нападает пьяная, разнузданная толпа и не только бессмысленно уничтожает вещи, но убивает и людей. Защищаться нельзя, потому что сопротивление усиливает ярость разбушевавшихся зверских инстинктов. Какое счастье сознавать, что в нашей стране уже ни-



Е. А. Лепковский.

когда не повторятся ужасы, порожденные разжигателями национальной розни!

Когда город и мы, актеры, немного пришли в себя от только что пережитого кошмара, мы стали думать об устройстве своих дел. Театры не играли приблизительно неделю. Наша антрепренерша Глебова отказалась от нас, думая, что сборов не будет, ей нечем будет платить актерам и придется тратить нажитый на театральном деле капитал. Мы все, во главе со старейшим и уважаемым актером Е. Я. Неделиным, многие годы прослужившим в театре Соловцова, собрались на совещание и постановили образовать товарищество. Всем служащим и актерам, получавшим не выше стапятидесяти рублей, решили платить жалование полностью, а всем остальным предложили перейти на марки, то есть остаток от уплаты жалования делить между собой пропорционально получаемому нами дотоле жалованию. Конечно, мы рисковали ничего не заработать. Но лишь немногие отказались от участия в товариществе, большинство осталось в труппе. Узнав, что Глебова покинула труппу на произвол судьбы, многие провинциальные антрепренеры прислали главным актерам, в том числе и мне, предложения перейти к ним на службу, на что мы ответили отказом. Выбрали для ведения дела совет из шести человек, в число которых вошла и я. Мы распределили между собой обязанности и с твердой верой в силу коллектива, спаянные горячим желанием с честью закончить сезон, приступили к работе. Глебова заломила с нас за пользование театром не то двенадцать, не то четырнадцать тысяч до окончания сезона, то есть до марта месяца. Делать было нечего — согласились. Киевская публика наградила нас за нашу стойкость и предприимчивость горячим сочувствием. Театр был всегда полон, и мы заработали даже больше, чем полным рублем. Только первый месяц публика побаивалась ходить вечером по плохо освещенным улицам; фонари были разбиты, и тьма глядела из зияющих дыр огромных окон магазинов. Но через месяц жизнь начала входить в колею.

Я с радостным чувством вспоминаю этот опыт дружного актерского товарищества, когда мы, кроме своей актерской работы, вершили все административные и хозяйственные дела. Никто не капризничал, не отказывался играть даже маленьких ролей, лишь бы спектакль шел хорошо. Трогательно следили за экономией электричества, бережным обращением с париками, декорациями и обстановкой. Поставленная нами пьеса Чирикова «Евреи» имела ошеломляющий успех. Еще

бы! В ней довольно талантливо рассказывалось о событиях, пережитых жителями всего города. На первом спектакле в театре слышались рыдания, истерики. Мы играли с большим воодушевлением, изображая тех, кому мы сочувствовали всей душой, стараясь особенно ярко выявить все симпатичные и заслуживающие любви и уважения черты их характера. Спектакль повторяли много раз.

Большой успех имела и новая пьеса Сумбатова «Невод». Она хорошо разошлась в нашей труппе. Я видела потом эту пьесу в Москве, в Малом театре, и смело могу сказать, что у нас в Киеве она исполнялась не хуже. Никогда не забыть типичнейшую фигуру губернатора, которую давал Е. Я. Неделин. Чиновника особых поручений блестяще играл Мурский. Прекрасно играла Ильнарская жену губернатора... да я не знаю, кому отдать предпочтение в этой пьесе.

Наше товарищеское дело мы начали все-таки с большой тревогой. А что, если не будет сборов? Чем будем жить? Надо было на случай краха сокращать свои расходы. Мы с Комаровской, с которой еще больше подружились и жили последнее время вместе в большом номере гостиницы, решили переехать в маленький, стоивший вдвое дешевле. Очень смешно устраивались мы в нашем новом помещении. Прежде всего мы определили место для кресла, на которое будем сажать пришедшего к нам гостя. Больше одного человека трудно было принимать в нашем новом жилище, заставленном сундуками, шкафами и картонками. Затем мы устанавливали все остальные вещи в комнате так, чтобы она являла сидящему в кресле приличное зрелище. Долго возились мы с этой установкой. «Куда же деть вот эти картонки?» — «Куда, куда? Ставь их на шкаф». — «Некрасиво». — «Ничего, так принято в самых лучших, приличных домах».

И на шкафу строилась башня из коробок и картонок. В первый месяц нам в смысле денег действительно пришлось туго, но зато в следующие месяцы мы заработали вдвое и расплатились со всеми нашими долгами.

Во время декабрьского московского восстания к нам приехал Эфрос и рассказал обо всем, происходившем в Москве. И дальше он держал нас в курсе всех событий, глубоко волновавших нас. Во время киевского сезона он несколько раз приезжал ко мне и к Комаровской, с которой он тоже очень подружился, смотрел наши спектакли и очень одобрял их. Меня как актрису он «принял», но делал много замечаний, ценных и дорогих для меня. Ведь он был лучшим театральным критиком.

В январе я и Лепковский получили от Корша и от Николая Николаевича Синельникова предложение вступить в труппу Коршевского театра. Условия были предложены хорошие, и мы дали согласие. Итак, исполнилась заветная мечта играть в городе, в котором родилась, училась, провела свою юность! С провинцией я расставалась без сожаления, но с благодарностью. Она дала мне жизненный и театральный опыт, который помог с честью нести звание актрисы столичного театра, она научила меня самостоятельно работать и дала много счастливых минут творческого подъема и вдохновения. До свиданья, провинция! Здравствуй, моя родная Москва!

Н. Е. ЭФРОС

В год смерти А. П. Чехова, на вечере, посвященном его памяти, я читала стихотворение, из которого помню две строчки:

Я с кладбища пришел и к ним припал рыдая,
К страницам книг твоих, цветам твоей души.

Каждая человеческая душа цветет и в период цветения создает свое лучшее, и те, кто наблюдает ее в эту пору, знают о ней настоящую правду.

У большинства эти периоды цветения души видят только самые близкие люди, и радость этих минут переживается в тесном кругу. Писатели, художники, артисты, изобретатели, ученые выносят цветы своей души в широкий мир. Творчество без любви невозможно, оно должно быть освещено и согрето любовью. Николай Ефимович любил людей, театр и труд.

Совсем особенное место в жизни Николая Ефимовича занимал театр. Он его любил с юных лет, но не просто любил, как многие, за переживания, которые он дает, а хотел узнать о театре все, изучить законы его жизни. Эта любовь, это пристальное всматриванье в жизнь театра сделали его театральным критиком. Николай Ефимович мне часто говорил, что стыдится своих первых рецензий. Задор молодости заставлял его с легким сердцем обрушиваться на недостатки спектакля и игру актеров. Тогда ему в голову не приходило, как много труда, волнений, внимания тратится на создание спектакля, а он в газетной заметке, написанной наспех ночью, наносит боль всем его участникам, раскритиковав в резких подчас выражениях их работу. Когда я встретилась с ним, он уже иначе относился к своим писаниям. Он считал, что спектакль надо смотреть несколько раз, а затем писать только после десятого представления, когда неровности, происходившие от волнения актеров, улеглись. Но рецензия в ту пору требовалась непременно на другой день после

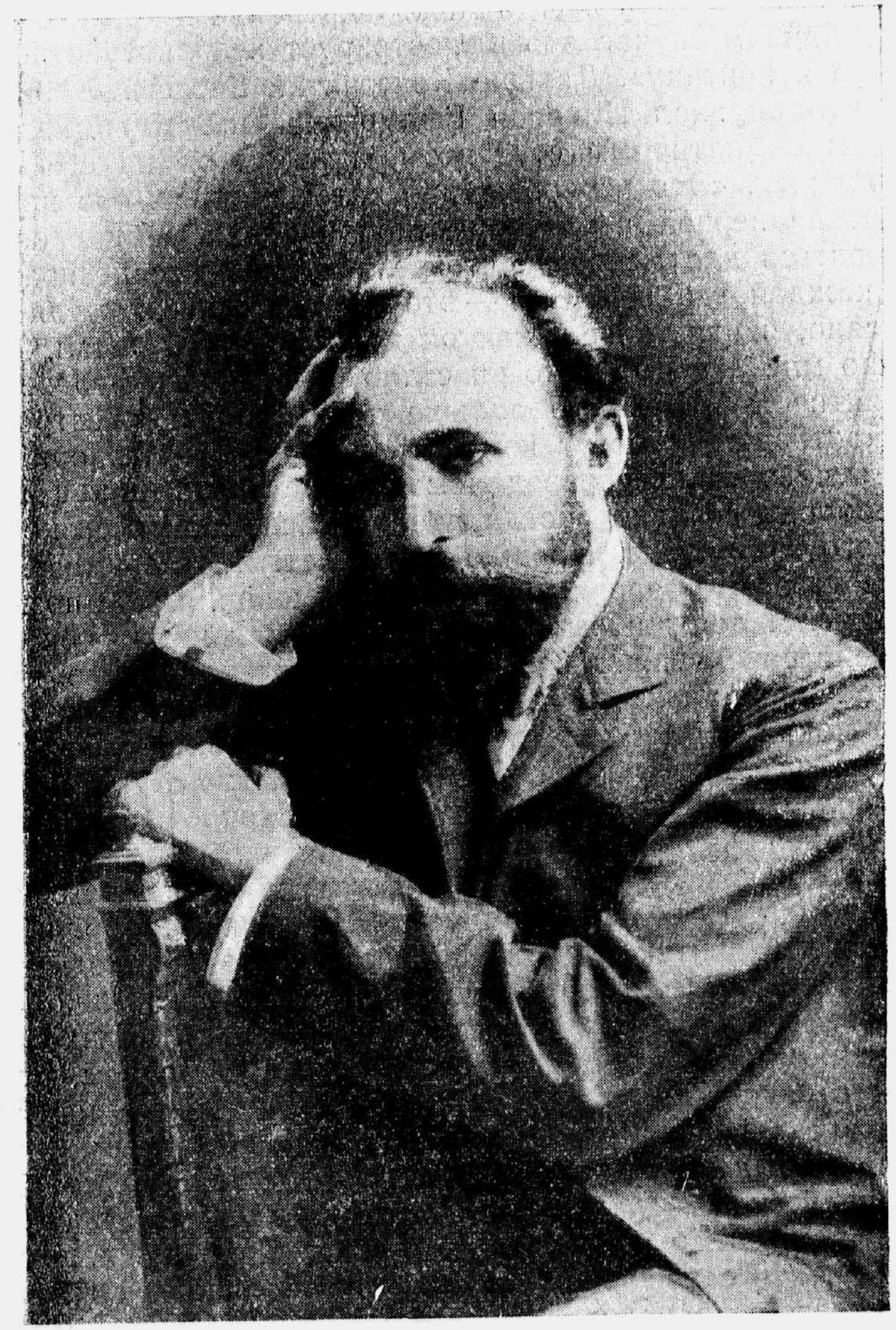
спектакля, и Николай Ефимович говорил, что писать ее надо как можно мягче и нежнее, не скупясь отмечать все удачи, безгранично радуясь успеху и переживая вместе с участниками спектакля все неудачи, и считал, что рецензию нужно писать обоснованно, чтобы она дала возможность актеру спорить с рецензентом, если он, по мнению актера, неправ, и исправлять ошибки, если актер считает правильными сделанные указания. Он мне всегда говорил, что критик должен смотреть спектакль, как самый наивный зритель, приходить в театр без предвзятых мнений и требований, «опустошить» себя совершенно и воспринимать все непосредственно, не рассуждая, соответствует ли спектакль привычным правилам или нарушает установленные ранее традиции исполнения, лишь бы спектакль убедил его и заставил поверить, что так именно должно быть, как ему показывают со сцены. Поэтому рецензии его были такие пламенные, живые. Работа театрального критика в те времена была очень трудная и часто неприятная. Критик, конечно, не может судить объективно и отрешиться совсем от своей личности, но может искренно и правдиво говорить о своем впечатлении и объяснить, почему именно у актера образ получился не соответствующим замыслу автора.

У большинства актеров обостренное самолюбие, и они часто обвиняют критиков в пристрастии. Доходило до того, что при встрече с Николаем Ефимовичем после неодобрительной рецензии с ним переставали кланяться. Это его очень волновало и огорчало.

Когда я поступила в Малый театр, Николай Ефимович перестал писать рецензии о его спектаклях. «Если ты будешь хорошо играть и я тебя похвалю, непременно будут говорить, что это пристрастно. Если я какую-нибудь актрису не одобрю, будут говорить, что это твоя соперница и поэтому я ругаю ее, и так далее. Лучше не буду вовсе писать».

Николай Ефимович бывал в чудеснейшем настроении, когда он мог только хвалить. Если же похвалить он не мог, он мучился, нервно ходил по комнате, кусал усы и говорил: «Что мне делать? Я должен написать, а мне очень не нравится, неудачный спектакль», — и все-таки садился писать и старался как можно мягче выразить свое неодобрение. Даже такой большой художник, как К. С. Станиславский, говорил[1]: «Мы давнишние знакомые с милым покойным

[1] Цитируются стенограммы собраний, посвященных памяти Николая Ефимовича.



Н. Е. Эфрос.

Николаем Ефимовичем, но сравнительно очень недавние друзья. История нашего знакомства — это хорошая иллюстрация тех неестественных отношений, которые создавались или создаются всегда между артистом и критиком, причем в данном случае это иллюстрирует неправоту отношений артиста к критику». Дальше Константин Сергеевич говорил о том, что он знал Николая Ефимовича милым гимназистом, а затем симпатичным студентом, а потом он на его глазах переродился. «Это перерождение актеры знают, оно происходит после первой неблагоприятной критики. И вот он стал становиться для меня все чернее, все злее, все несправедливее; каждая его рецензия — это именно против меня было написано, я чувствовал, как он ночь сидел и писал, чтобы именно мне во что бы то ни стало сделать какую-то ужасную неприятность». Немного дальше такие слова: «Театральные взаимоотношения могут изменять людей. До чего они могут делать человека несправедливым, какие очки, какое кривое зеркало они создают, когда вопрос касается маленького актерского самолюбия. Прошло много лет. Я стал умнее. Многое из того, что говорил Николай Ефимович, я уже познал на практике. Я должен был прислушиваться к нему — он заставил меня прислушиваться, потому что актер, конечно, инстинктивно ищет то лицо, которое может отражать его искусство».

В конце своих воспоминаний о Николае Ефимовиче Константин Сергеевич говорит: «Я понял, что статьи, которые он писал, писались не жестким пером. Напротив, эти статьи были переполнены настоящей нежной любовью, желанием удержать человека или целое учреждение от опасного шага». А Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил: «Как театральный критик Николай Ефимович стоял довольно одиноко, так одиноко, как одиноко стоит какое-то великолепное, здоровое дерево среди поросли приземистых, каких-то маленьких, незначительных деревьев. Я говорю о том, что кажется страшно простым, общераспространенным, доступным и потому довольно часто чересчур переоцененным, — это о любви его к искусству»... «Что значит любить искусство? Любить искусство — значит отдавать ему всю правду своей души, самые нежнейшие стороны своей души, это значит отдавать совершенно бескорыстно все свои силы, любить выше всего, что человека окружает, искусство, это значит отыскивать самые нежнейшие краски, искать самые яркие выражения, чтобы все это нести в дар искусству. Кроме того, нужно обладать талантом заразительности этой любви. Вот такой любовью к искусству, такой великолепной, нежной, характеризуемой всеми прекрасными терминами, которые можно выбрать, такой любовью к искусству горел непрерывно Николай Ефимович». И в другом месте: «Наконец, еще одно качество, присущее Николаю Ефимовичу, — это его чисто литературный талант, то есть нахождение таких слов, формы и выражений, которыми критик делится со своими читателями. В этом отношении у Николая Ефимовича были такие слова, как будто бы такие простые и доступные слова в его рецензиях, которые без большого волнения нельзя было перечитывать. Например, его лебединая песня — это книга о Художественном театре, написанная к его двадцатипятилетию; в этой книге есть целый ряд таких страниц, которые нельзя читать без большого волнения, без умиленных слез. В этом отношении Николай Ефимович был самым настоящим поэтом театра. Все эти качества только и возможны, когда они пропитаны любовью, окутаны лаской и находятся в непрерывной насыщенности, согретости и совершенно неиссякаемой влюбленности в театр».

А вот слова А. И. Южина: «Когда спрашивали, почему это так больно ударило в самое сердце театра и театр поразила смерть критика, то есть человека, который является тем пикадором, который дразнит обычно мучающегося и борющегося с матадором быка, все соглашались с одним и тем же: этот человек, как говорил Владимир Иванович, каковы бы ни были его симпатии и антипатии, всегда исходил из того, что раз вот это я понимаю, вот за это я готов проливать кровь и отдать все силы моего убеждения, а раз я этого не понимаю, меня не может это влечь...

Иногда я невероятно на него злился, мы работали одновременно больше четверти века, и не только это бывало, когда я, по его мнению, плохо или хорошо играл, это вопрос личный каждого критика, но мы иногда с ним схватывались на бесчисленных заседаниях по теоретическим вопросам, в различных спорах о тех или других начинаниях театра, но я не помню за последние тридцать пять лет работы моей здесь, в Москве, чтобы меня не тянуло к этому бесспорно мудрому, изящному, нервному, улыбающемуся человеку. Затем я все больше и больше любил его как критика, и, зарываясь в свое дело, я хотел уже поделиться, воспользоваться и получить моральную поддержку и утверждение в том, что я делал и что я задумал».

Александр Иванович говорил, что любовь Николая Ефимовича ко всем имеющим отношение к театру была похожа на любовь женщин к детям. «Это чисто материнское чувство

я замечал и в Эфросе на протяжении всех этих более чем тридцати лет моего с ним знакомства, эту любовь его ко всему, что появлялось в области театра, будь это актер, будь это актриса, начинающий молодой драматург, будь это декоратор, художник, режиссер. Каков бы ни был этот деятель театра, но если Николай Ефимович видел в этом молодом зародыше возможность дальнейшего широкого развития, широкого роста, он тогда как будто почти забывал своих старых кумиров, признанных деятелей, и с необычайной любовью, с материнской страстностью отдавался этому новому явлению».

Александр Иванович верил в искренность Эфроса, но считал его изменчивым. Он особенно болезненно относился к тому, что Николай Ефимович, бывший горячим поклонником Малого театра, перенес свои симпатии на Художественный и к Малому охладел. Он говорит об этом: «И когда он, не смущаясь, отдавался своим новым увлечениям, ему устраивали прямо сцены ревности те люди, которым он недавно поклонялся, как представители течения, которому он предпочел новое». Больше всего ревновал сам Александр Иванович, но все-таки отдавал справедливость Николаю Ефимовичу и очень тепло рассказывал о том, что «когда начался разговор о столетнем юбилее Малого театра, первый, кто ко мне пришел с целым подробным планом изданий, — был Николай Ефимович. Надо было видеть, как для него отступили все вопросы материальные и целый ряд других перед этой мыслью воссоздать картину роста славного, самого старого русского театра на протяжении ста лет. С какой любовью он откликнулся на каждое явление из его далекого прошлого!».

Он считал, что Николай Ефимович был «не только театральным человеком, но он был частью современного ему театра, составною, органической его частью, хотя не был актером».

Я хочу ко всем этим справедливым отзывам добавить еще то, чего другие люди не слышали и не видели. Они не могли слышать его самых откровенных высказываний, когда, не стесненный никакими рамками, он не боялся кого-нибудь обидеть и не боялся резкости суждений ни в ту, ни в другую сторону. Единственные случаи, когда я видела слезы на его глазах, — это слезы умиления перед талантливой, потрясшей его игрой. Он всегда невероятно огорчался за неудавшийся спектакль, огорчался и за театр и за актеров. Прежде чем начать писать свой отзыв о спектакле, он долго

вынашивал в душе свое впечатление. Он меньше всего хотел показать себя, свой ум, свое понимание. Он писал на машинке необычайно быстро, гораздо скорее, чем пером, и выучился этому для того, чтобы не затруднять наборщиков своим неразборчивым почерком. Бывало, начнет писать, затем нервно бросит первый листок и принимается за новый. Самое трудное для него было начало. Обычно раз двадцать, а то и тридцать переделывал он его и закидывал весь стол этими испорченными листочками. При этом он нервно курил одну папиросу за другой, и в кабинете у него стоял сизый дым. Когда начало налаживалось, то дальше уже шло все гораздо глаже.

Когда А. И. Южин говорил, что Эфрос изменил Малому театру, — он, по-моему, ошибался. Николай Ефимович признавал и отмечал в Малом театре все ценное, интересное и талантливое, но ко времени возникновения Художественного театра многое в Малом театре ему не нравилось, и он открыто говорил об этом. Он отдавал должное старому поколению Малого театра, но находил, что более молодые ложно понимают традиции, повторяя стариков и подражая им. Об этих традициях он и писал и вел с Южиным нескончаемые споры. Его очень волновало, что в Малом театре какой-то застой, топтание на месте. Начало любви к Художественному театру положило, мне думается, идеальное воплощение произведений любимого его писателя — Чехова. В неистовый, в полном смысле слова, восторг привела Эфроса «Чайка». Рассказывали, что по окончании спектакля он вскочил на стул, аплодировал и вызывал без конца режиссера и актеров, крича до хрипоты. Не новшества, не детали постановки увлекли его, а игра актеров и то особое, неуловимое, благодаря чему они вскрыли самую душу произведения, самую атмосферу жизни чеховских людей. Он вовсе не считал, что Художественный театр в своих поисках оторвался от заветов Щепкина. Его увлекало то, что Художественный театр был постоянно в движении, в исканиях. Одно время, когда театр склонился в сторону натурализма, Эфрос очень не одобрял его. Когда же Станиславский увлекся символизмом, Николай Ефимович находил много интересного в этих постановках. Всего же больше ценил Николай Ефимович в театре актера, его особую, неповторимую индивидуальность и находил в Художественном театре много объектов для своей любви. Он считал, что ценен и дорог именно тот актер, который в каждую роль вносит особенность своей

индивидуальности, вкладывает часть своей души. Он не любил актеров, которые на сцене менялись до неузнаваемости.

П. А. Марков на одном из собраний, посвященных памяти Николая Ефимовича, подчеркнул совпадение его мыслей с частыми высказываниями Вл. И. Немировича-Данченко: «Эта мучительная, сладкая радость, которая происходит от встречи души актера с душой зрителя, — вот это есть одно из главнейших оправданий и назначений театра».

Вот эту актерскую душу и любил Николай Ефимович, для встреч с ней и ходил он в театр. Те же, кто мастерски подражал жизни, выдумывал и выделывал всяческие трюки, его не увлекали. Не изменчив был Николай Ефимович, а очень впечатлителен и способен откликаться на все талантливое. Он принимал непосредственно творчество чужой души, не проводя его через проволочные заграждения правил и канонов. Вот почему самые различные направления в искусстве находили отклик в его душе. Он зорко и чутко приглядывался ко всему молодому, свежему в театре, не боялся похвалить, подбодрить, предсказать блестящее будущее. Сколько молодых дарований угадал он с первых их шагов! Встретившись с душой актера, он начинал любить его не только на сцене, но и лично; ему становилось трудно быть совсем объективным, он прощал ему больше, чем тому, к кому относился равнодушно. Но он старался быть строгим. Помню, как ему трудно было писать о В. И. Качалове в «Росмерсгольме» Ибсена. «Я должен его выругать, — говорил Эфрос. — Что мне делать? Я не могу его похвалить и должен писать об этом спектакле. Какое мученье!» Для него критика была не профессией, а делом жизни, захватывавшим, волновавшим, дававшим минуты восторга и глубочайших огорчений. Многие говорили о Николае Ефимовиче, что он был влюблен в театр, — это самое верное определение. Он именно был влюблен в него, как в некое многоликое, многообразное, полное волшебства и тайн существо, страстно ждал свиданий с ним. Можно себе представить, как он интересовался судьбами театра, его будущим, и поэтому молодежь привлекала все его внимание. Последняя его горячая любовь — образовавшийся из моей маленькой группы молодой театр — Студия Малого театра. Для молодежи, создававшей этот театр, он был отцом, учителем, другом, нянькой. Но об этом я расскажу, когда буду говорить о школе и о молодом театре.

За все семнадцать лет нашей общей жизни я никогда не

видела, чтобы Николай Ефимович бездельничал или предавался пустой болтовне. Этого он терпеть не мог. Даже когда он бывал в гостях, он прицеплялся к кому-нибудь с серьезным разговором об искусстве или о политике или заводил душевную беседу, примостившись с кем-нибудь в уголке и ласково журча. Он именно журчал, потому что неправильно произносил букву «р», с гортанным звуком, грасировал, и тихая речь его была похожа на кошачье мурлыканье. Он никогда не работал меньше двенадцати часов в день, а иногда и шестнадцати, если считать заседания и ночную редакцию. Очень много писал статей в газеты и журналы, не только московские, но петроградские и провинциальные. Он писал не только о театре, а на всевозможные бытовые и общественные темы. Если происходило что-нибудь интересное в Петрограде, провинции и даже в Европе, редакция обычно командировала Николая Ефимовича в качестве корреспондента. Он писал корреспонденции о заседаниях Государственной думы, проводя это время в Петрограде. До Октябрьской революции работа его проходила в редакции с одиннадцати часов утра до четырех и ночью с двенадцати до трех, и остальное время он писал, читал, переводил. Он успевал прочитывать множество пьес иностранного репертуара, разыскивая достойные перевода для русского театра; читал на многих языках книги по истории и теории театрального искусства, биографии и воспоминания знаменитых иностранных актеров; он просматривал массу театральных журналов и знал, что делается во всех театрах мира; он смотрел все наиболее интересные постановки московских театров. Вся эта его деятельность все-таки как-то укладывалась в рамки дня, и можно было знать, в какое время и где он находится, но после Октябрьской революции его совершенно невозможно было поймать. Он носился из одного учреждения в другое, с одного заседания на другое, организовывал научные ячейки, собирал в них людей, редактировал возникающие театральные журналы, читал лекции, писал сценарии для кино. Чтобы успеть сделать всю эту груду дел, приходилось всегда спешить. Он не ходил, а буквально носился по Москве, так что его невозможно было догнать, бежал всегда, ссутулившись, слегка нагнув голову набок. Я говорила, что он похож на конька-горбунка не только внешне, но и волшебной способностью успеть сделать за сутки необъятное количество дел. Если вспомнить, что в первые годы революции в Москве не было никакого способа передвижения, кроме пешего, и приходилось таскать на спине картошку, крупу, полученные как го-

норар за лекции, то можно себе представить, как был неутомим этот человек.

Надо сказать, что Николай Ефимович по природе своей не был борцом, поэтому, будучи газетным работником, он никогда не писал острых политических статей и не принимал участия в политической борьбе, он занимал умеренную позицию, но в совершившемся Октябрьском перевороте он сразу угадал верный исторический шаг; несмотря на всю разруху первых лет, увидел основное зерно, из которого вырастет стройное дерево. Он серьезно и вдумчиво всматривался во все происходящее и, когда понял, где правда, смело пошел рука об руку с теми, кто начал строить новую жизнь. П. С. Коган говорил о нем: «Вот в такие периоды (он говорил о первых годах революции) особенно ценными и особенно нужными нам становятся люди такого типа, к которому принадлежал наш покойный дорогой товарищ. Эти люди по натуре принадлежат к породе архитектонических, они строители по самому существу своему, им легко и удобно всюду, где строят, где увеличивают ценности и богатство». Конечно, Коган говорил о ценностях культуры и искусства. «Я помню, когда мне было поручено образовать художественную секцию Государственного ученого совета, я обратился к нему с просьбой принять на себя организацию театральной части. Он посмотрел своим обычно серьезным, вдумчивым, спокойным и скромным взглядом и задал только один вопрос. «А я могу принести там какую-нибудь пользу?»... Это был первый вопрос, который занимал его в тот момент, когда ему приходилось определить свое место в нашей жизни... «У нас много людей, смело бросающихся за новыми проектами и новыми планами, у нас много планов, которые живут несколько минут, иногда насчитывают несколько дней жизни и потом исчезают, но все, за что брался он, все было прочно, медленно и спокойно обдумано».

П. С. Коган был прав. Николай Ефимович умел организовать работу и подбирать людей. Театральная секция Академии художественных наук вела большую и плодотворную работу, Николай Ефимович всегда смотрел в корень дела, очень не любил бесплодных разглагольствований, явно неосуществимых проектов и быстро двигал вперед работу, возможную в данных условиях.

П. А. Марков говорит: «Придя в Академию художественных наук, он принес с собой большое количество идей и мыслей, которые родились в итоге его непрерывной работы. Самое любопытное, самое значительное, что так интересовало

Николая Ефимовича в течение всей его жизни, — это изучение психологии актерского творчества. У него был большой план, по которому проходило это изучение. Была составлена обширная анкета в шестьдесят восемь вопросов, из которых как бы складывалась вся работа актера. Уже есть ответы от наших крупных актеров: М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской, М. А. Чехова и других».

Это была последняя работа, предпринятая им в Академии, очень интересная и сложная. Он волновался, думая над вопросами, входящими в анкету, часто обращался ко мне за советом и за проверкой правильности своих мыслей. Он перевел анкету на иностранные языки и разослал ее иностранным актерам. Николай Ефимович обладал большим авторитетом, его уважали и ценили в театральном мире, и если он сам приносил актеру анкету, прося на нее ответить, то актер, несмотря на свою занятость и частое неумение кратко формулировать мысли, побеждал лень и присылал заполненную анкету. Николай Ефимович очень радовался ответам, полагая, что они представляют ценнейший материал для будущей книги «О психологии актерского творчества».

В. А. Филиппов говорит об умении Николая Ефимовича руководить работой: «Стараниями его очень много крайностей, очень много резкостей, очень много выпадов было сглажено и урегулировано».

Николай Ефимович умел предоставлять всем тем, с кем он сталкивался в работе, свободу деятельности: пускай, говорил он, каждый разрабатывает то, что ему хочется, то, что ему особенно близко, что ему нравится. И вместе с тем все это он умел объединить своим руководством...

Николай Ефимович руководил общим течением жизни Театральной секции и разработкой науки о театре, которой в это время впервые в России стали уделять серьезное внимание.

Мне кажется, что с особой благодарностью приходится вспоминать Николая Ефимовича не только актеру, чьим певцом он был в своих литературных произведениях, не только театрам, чьим летописцем и постоянным историком он был, но и театральной науке в целом, так как он заложил ее первый камень.

П. А. Марков, вспоминая о работе Николая Ефимовича в театральном отделе Наркомпроса, рассказывает о том, что это было какое-то романтическое учреждение.

«...В отдельных секциях и в общей зале постоянно происходили заседания, на которых решались какие-то очень важ-

ные вопросы и с большим пафосом говорили о создании театра во всероссийском масштабе. Когда Николай Ефимович появлялся в ТЕО, он с собой приносил твердое, спокойное и решительное понимание вещей и нам придавал большое спокойствие и помогал работать в то время тревожных исканий. Вот что в нем было чрезвычайно ценно — какая-то суровая нежность и при этом умение слушать жизнь».

Действительно, Николай Ефимович умел слушать жизнь и среди хаоса звуков, гремевших в ту пору, различать основную мелодию, звавшую вперед, к созиданию, и к отбрасыванию всего ненужного, суетного, вредного. Мелодия эта всегда звучала в его ушах, и потому он светло смотрел в будущее и всех поддерживал и ободрял в минуты растерянности и сомнений. Он знал, что разрушать нужно лишь то, что мешает новой стройке, и потому зря ничего не разрушал. Редко кем среди интеллигенции владели в то время такое спокойствие и такая уверенность, и понятно, почему к Николаю Ефимовичу «вся молодежь всегда ходила советоваться, говорить, спорить, соглашаться или не соглашаться, и без него невозможна была какая бы то ни было работа».

Я много раз бывала в театральном отделе Наркомпроса. Николай Ефимович несколько раз приглашал меня на заседания, а иногда я сама приходила увести его оттуда и заставить отдохнуть. Какое бесконечное количество секций, какое разнообразие людей всех толков и всех направлений, все куда-то бегут, спорят, хлопают двери, шаркают ноги, гудят голоса... Я прямо одуревала, у меня начинала кружиться голова, а Николай Ефимович спокойно говорил: «Ничего, пусть поспорят, поволнуются, это хорошая буря, это очищающий ветер, все образуется, все приведем в порядок. В искусстве самое ужасное — застой и мертвый покой. Откидывать нужно только то, что пустая болтовня, а мечты — это прекрасно, в них есть творческая сила, и если они пока неосуществимы — это не беда, — они светят, как маяки в бурную ночь, по ним можно найти правильный путь. Ведь надо помнить, что все эти новые учреждения — это лаборатории, в которых делаются всевозможные опыты. Нельзя останавливать исследователей и мечтателей. Надо зорко следить за их опытами и помогать им».

В звучащей основной мелодии жизни Николай Ефимович уловил, что работа теперь должна строиться по-иному, нельзя работать в одиночку, надо строить коллектив. У него была способность организовывать эти коллективы и руководить их работой.

Н. Д. Волков вспоминает: «С Николаем Ефимовичем было очень приятно и хорошо работать. Вот я и П. А. Марков — мы были секретарями у Николая Ефимовича в редакциях тех журналов, которые он редактировал в последние годы. Мы можем сказать, что мы рады, он и я, что мы были секретарями Николая Ефимовича. Это было очень тесное и очень интересное общение, потому что Николай Ефимович был никогда не утомлявшийся, совершенно изумительной работоспособности человек. Мы бывали неаккуратны, мы были порой чрезвычайно небрежны и беспечны при исполнении обязанностей. Николай Ефимович каждым своим жестом, каждым подходом к делу удивлял нас необычайной своей корректностью и добросовестностью.

Кроме того, было очень приятно с ним в то время писать: мы при нем оба начали писать большие статьи, и Николай Ефимович к каждой нашей статье подходил внимательно, и если статья выходила удачной, он испытывал особую радость старшего брата».

Н. Д. Волков дальше отмечает, что у Николая Ефимовича было большое уважение к чужому труду, и «это было для нас большой зарядкой, для нашей собственной деятельности. Николай Ефимович учил нас чрезвычайно бережно и осторожно подходить к театру, к каждому театральному событию, он учил, чтобы у нас было уважительное и мягкое отношение к чужому труду».

П. А. Марков говорит: «Он никогда не жаловался, не саботировал, не отказывался от работы, наоборот, работал радостно, честно. Он только и мог дать всем нам, нашей стране, не приспособленчество, не подлаживанье, а свой настоящий труд, свои художественные знания; несомненно, организуя вокруг себя тех или иных работников, он никогда не администрировал; когда мы говорим, что он был организатором, мы говорим, что он был внутренним организатором, он умел видеть то, что существенно важно, и это брал от людей; он сосредоточивал вокруг себя их работу и направлял ее в нужное русло».

В последние пять лет своей жизни Николай Ефимович в писательской работе перешел от газетных и журнальных статей, которые все-таки изредка появлялись, к писанию книг о прошлом театра, об отдельных актерах и спектаклях. За эти годы вышло тринадцать его книг: «Щепкин», «Пров Садовский», «А. И. Южин», «Островский», «Три сестры», «Вишневый сад», «На дне», «Горе от ума», «Станиславский», «Ка-

чалов», «Сверчок на печи», «Театр Летучая мышь», «Художественный театр». В рукописи остались «Чайка», «Иванов», «Дядя Ваня», «Щепкин и Герцен» и этюд о французском актере Тальма.

В своих книгах Николай Ефимович в форме описательной и биографической высказывал накопленные долгим опытом взгляды на театр и тут же ставил теоретические вопросы. Описывая, он воскрешал эпоху, вводил читателя в атмосферу, окружавшую творчество актера и создание спектакля. Николай Ефимович писал не как сухой исследователь и теоретик, а как художник, — увлекательно, образно, взволнованно.

Он проводил эволюционную линию в искусстве и очень своеобразно определял слово «традиция». Он говорил, что традиция есть то лучшее, что остается в процессе жизни, те достижения, которые кристаллизуются в конкретных формах и служат основой для дальнейшего развития и вместе с новым возбудителем, не позволяющим расточать ценности, вводят в известное закономерное русло развитие искусства.

Профессор П. Н. Сакулин говорит, что если расположить работы Николая Ефимовича по внутренней их связи, то будет совершенно очевидно то единство, та сорганизованность литературных замыслов, которыми он жил. «Четыре больших эпохи, — продолжает он, — освещены в произведениях Николая Ефимовича.

Первая полоса, которая озарена славным именем Щепкина. Еще вспоминается крепостная эпоха, еще невольно вспоминается крепостной театр, и Николай Ефимович не может удержаться от нескольких лирических мыслей: крепостной театр требовал многочисленных жертв, он был источником многих трагедий... Радостью звучит его речь, когда он говорит о Щепкине как гордом крепостном актере, который выработал из себя большого художника сцены, своеобразного человека и достойного гражданина. Сам он — историческая личность на сцене, исторический символ той эпохи, когда жили Гоголь, Белинский, Грановский и Герцен.

Вторая полоса — полоса Островского и Прова Садовского. Новая эпоха, новые художественные задачи, новые формы их достижения, но все-таки есть определенная связь с предыдущей эпохой.

Третья полоса — период Ермоловой и Южина.

Четвертая полоса — Художественный театр и его артисты».

П. Н. Сакулин говорит, что Николай Ефимович находит в развитии тех явлений, которые он изучает, строгую закономерность, вытекающую из правильно понимаемой традиции. Щепкин говорил, что искусство настолько велико, насколько оно близко к природе. Искусство актера также должно быть близко к природе, оно должно быть естественным, воплощать правду, ибо всякое искусство есть претворение правды жизни. Эта правда предстает в трех видах: правда бытовая, правда психологическая и правда общей идеи.

Николай Ефимович считал, что от Щепкина и до Художественного театра все истинно прекрасное в театральном искусстве строилось на этой основе, а все уродливое и неинтересное отклонялось от так называемых щепкинских традиций. Я думаю, что все, кто пишет и будет писать о театре, непременно заглянут в книги Н. Е. Эфроса, которые внесли столько ценного в науку о театре и об актере.

И все, что Николай Ефимович любил, он ставил выше своей «личности». Все, кого он любил, чувствовали себя в его присутствии легко, свободно и радостно, потому что в его любви не было насилия, деспотизма или эгоизма. Ко всем, кого он любил, он проявлял неограниченное внимание. Он знал и помнил все их привычки, замечал малейшую перемену в настроениях и умел в нужный момент притти на помощь и сделать именно то, что надо.

К. С. Станиславский на утре, посвященном памяти Николая Ефимовича через год после его смерти, сказал: «Я не знаю другого человека, который так отрекается от своей собственной жизни для того, чтобы жить жизнью других. Я больше не видел, чтобы доставляло человеку такую радость, как ему, оказывать самые маленькие, самые скучные услуги другим. Я просто глазам не верил, видя, что Николай Ефимович превратился в какую-то почти няньку при детях. Он мог быть с детьми; затем он бежал исполнять какие-то самые маленькие хозяйственные дела и поручения. Он делал это с такой любовью, с такой нежностью, что вдруг передо мной начинал расти образ нежнейшего человека, который относится именно ко мне лично, не говоря уже о театре, с какой-то исключительной нежностью».

На этом же утре говорил В. И. Качалов: «Я знаю, что не сумею — нехватит слов и уменья — рассказать о всей моей любви к нему, о моей умиленности и благодарности ему за все дорогое, большое, что он вносил в мою жизнь, живя и общаясь со мной многие годы. На это нехватит моих сил и уменья. На одной черте его образа я немножко

остановлюсь. Попытаюсь о ней сказать. Была в его личности, вообще очень цельной и гармонической, одна такая черта, которая меня особенно пленяла, которую я сейчас так живо ощущаю, как будто она и сейчас продолжает излучаться от него. Это его кротость. Особенная, совсем необычная. Непередаваемая для тех, кто мало его знал. Трудно передаваемая. И мне кажется, эту черту не все и не часто отмечали в нем, а для меня она делается с каждым днем все более и более дорогой. Его кротость не была философией, не шла от ума, не была какой-нибудь «точкой зрения», и я не знаю, из каких элементов она рождалась и чем питалась, делаясь с каждым днем все ярче и заразительней. Я не знаю, но с ней ему было радостно и легко жить, от нее разливалась радость на окружающих, даже, может быть, тогда, когда они ее как будто и не сознавали, но, незаметно для себя, заражались тихим светом от нее, бодростью, какой-то душевной мягкостью, легкостью, ясностью, умиротворением. И не исходила его кротость от покорности или непротивления, — нет, он был очень активен. Он совсем не был «божьей коровкой». Он был гневен, но светло, ясно гневен. И успокаивался не вдруг. Но именно ясно успокаивался, преодолевши свой гнев, найдя в себе силы победить и примириться с тем, что возбуждало его гнев. Скорее его кротость исходила из большого терпения. Не мрачного, не мучительного, безнадежного, со стиснутыми зубами или с закрытыми глазами, а какого-то ясного, верящего, благостного терпения, настойчиво ожидавшего впереди света и разрешения, с глазами открытыми и говорившими: потерпим еще немножко, еще немножко потерпим, и будет хорошо. Не может не быть хорошо человеку на земле, как прекрасна все-таки жизнь! И стоит потерпеть, хорошо потерпеть, достойно потерпеть. Вот, по-моему, чем главным образом питалась его кротость. Это его любовь к жизни. Приятие жизни. Любовь к жизни как факту, любовь к самому процессу жизни. Даже больше. Влюбленность в жизнь. Но опять-таки не бурная, не жадная, не самосжигающая и никого не обижающая. А все та же кроткая, тихая, но упорная и терпеливая, благословляющая любовь к жизни».

В круг тех, кого он любил, он всегда нес радость. Он и в обыденной жизни творчески жил, с ним никогда не было уныло или скучно. Много раз мы ездили за границу, и это был настоящий праздник жизни. Масса новых впечатлений, незнакомые города, театры, музеи, природа, и большей частью мы вдвоем. Путешествовать с Николаем Ефимовичем было необыкновенно весело и поучительно. Он все знал, потому что и до нашей совместной жизни много раз бывал за границей. Мы приезжали в знакомые ему уже места, и он с радостью водил меня показывать все самое интересное и примечательное. Он много знал, о многом рассказывал, был лучшим живым путеводителем по незнакомым мне местам. Наше путешествие в Италию — одна из самых поэтических страниц моей жизни. Николай Ефимович умел делать жизнь красивой и интересной, и эти два месяца отдыха были для нас зарядкой на весь рабочий сезон. Но этот отдых не был только развлечением. Николай Ефимович много читал, думал, делился со мной мыслями и строил планы своих будущих работ. Он читал много книг, которые я читать не могла, потому что не знала так хорошо иностранные языки, как он, а английский и итальянский совсем не знала. Он рассказывал мне содержание книг, главным образом имевших отношение к театру, и многим в своем развитии я обязана ему. Иногда мы эти два месяца проводили в деревне, в семейном кругу. Я с гордостью могу сказать, что я научила Николая Ефимовича любить природу. До знакомства со мной он никогда не жил в деревне, и много новых радостных впечатлений принесло ему созерцание окружавших нас красот. Мы очень много гуляли, и все радовало его — и бескорыстные прогулки, и собирание грибов и ягод. Он на все откликался, как дитя, и жадно впитывал в себя откровения лесов, полей, озер и рек. Может быть потому, что он просидел всю жизнь за письменным столом у себя в кабинете или в душных, накуренных комнатах редакции в шумной городской обстановке, Николай Ефимович теперь так пламенно полюбил природу. Если поздним летом, когда рано темнело и гулять после ужина было нельзя, затевались какие-нибудь игры, вроде составления ребусов и шарад, вопросов и ответов, писания коллективных стихов, — изобретательность Николая Ефимовича была неистощима. Он вкладывал во всю эту веселую ерунду много остроумия и таланта. Те, кто не знал близко Николая Ефимовича, считали его суровым, серьезным, даже угрюмым. Но это происходило оттого, что он был близорук, часто при встрече с человеком не сразу узнавал его; озабоченный своими мыслями, планами новых работ и организационных преобразований, он порой рассеянно слушал говорившего, думая о своем. Но это была, конечно, только видимость, и всем близко знавшим его смешно было слушать о его суровости.

Для меня, актрисы, Николай Ефимович был и учителем, и критиком, и помощником. Когда я играла какую-нибудь исто-

рическую роль, он собирал для меня книги, помогавшие осветить эпоху действия пьесы. Он подчеркивал страницы, которые я должна была прочитать; из иностранных книг он переводил нужные куски. С ним я советовалась, ему поверяла свои мученья и сомненья. На то, чтобы выслушивать меня и помогать в работе, он всегда находил время, отрывая его от своих занятий. Он был самым строгим моим критиком и беспощадно разбирал все недостатки. Я слушала, считая его величайшим авторитетом, и старалась исправить все, на что мне указывало его любящее внимание. Он всегда учил не огорчаться неудачами, вглядеться во все ошибки, извлечь из них нужный урок и работать над исправлением своих недостатков.

Свою последнюю книгу Николай Ефимович писал о Художественном театре к двадцатипятилетию его существования. Она вышла после его смерти, но он сам держал в руках ее гранки и сам правил корректуру. Книжку заказали ему чуть ли не в феврале, а выйти она должна была в октябре. Николай Ефимович очень мечтал, чтобы мы поехали за границу полечить мою сильно разболевшуюся ногу; для этого нужны были деньги, которые он надеялся получить за сданную книгу. Он сел ее писать 1 марта, а окончил 1 мая. Даже те, кто сам никогда не писал, поймут, какой колоссальный труд нужно затратить, чтобы физически написать семнадцать печатных листов, то есть шестьсот восемьдесят тысяч букв, да еще составить триста шестьдесят примечаний к тексту и краткую библиографию. Николай Ефимович писал целый день, отрываясь только, чтобы пообедать. Думаю, что эта спешка и напряжение пагубно подействовали на его и без того уже усталое сердце.

Мы поехали за границу. В тот день, когда я пошла к доктору посоветоваться, куда именно мне ехать лечить ногу, у Николая Ефимовича сильно заболела левая рука. Я его уговорила спросить у доктора, в чем дело. Тот выслушал его и сказал, что боль в руке происходит от сердца, которое очень утомлено, предписал ванны, отдых и побольше лежать. Мы поехали в маленький курорт недалеко от Франкфурта, и там Николай Ефимович лечился и отдыхал. Ванны напоминали наш нарзан, они требовали дальнейшего длительного отдыха, а он, вернувшись в Москву, сразу начал во-всю работать и попрежнему не берег себя. За всю нашу с ним жизнь он ни разу не был болен, ни разу не лежал в постели, и все мы считали его очень здоровым человеком, так и обращались с ним, не дрожали за него. Но невидимо для

нас, да и для него самого, в организме происходил процесс, приведший его к сильнейшему сердечному припадку. За четыре дня до этого, на моих именинах, он вместе с молодежью веселился и танцовал. Могло ли нам притти в голову, что в этой самой комнате меньше чем через неделю будет стоять его гроб!

Николай Ефимович обычно приходил за мной в театр, когда я играла. 3 октября я окончила свою роль во втором действии и стала ждать его. Когда все сроки прошли, я позвонила домой в большом беспокойстве. Чей-то голос, я от волнения даже не разобрала, ответил мне, что Николай Ефимович плохо себя чувствует и не мог пойти за мной. Волнуясь, спешила я домой и, придя, застала его в постели, но он улыбался и стал успокаивать меня, говоря, что все прошло. Доктор же сказал мне, что был очень сильный сердечный припадок и надо всю ночь класть горячее к рукам и к ногам и следить за сердцем.

Он оставил на ночь своего сына, молодого врача. На следующее утро Николаю Ефимовичу стало лучше, а утром он встал; доктор выслушал его и сказал, что в данный момент сердце в таком состоянии, что можно повезти Николая Ефимовича в санаторий, где ему надо провести месяц в полном покое. Все узнавшие о его болезни приняли горячее участие в нашей беде, предлагая всяческие услуги.

Вл. И. Немирович-Данченко прислал машину, которая должна была везти Николая Ефимовича в «Узкое» — санаторий Центрального комитета улучшения быта ученых, членом которого он был с первого дня существования комитета.

Николай Ефимович волновался, как бы без него не запустили его дела в журнале «Культура театра», и вызвал к себе секретаря Нину Берман. Она приехала с бумагами, которые он должен был подписать, и довольно долго пробыла у него. Еще раньше утром, когда я вышла куда-то, он пробрался к пишущей машинке и настукал деловое письмо издателю книги о Художественном театре А. М. Бродскому. Последние строки его были такие: «...ничего я не мог сделать, так как вот что случилось со мною — в ту же среду вечером у меня сделался жестокий сердечный припадок, доктора насилу меня отходили и теперь предписали определенное число дней лежать пластом. Я украдкой подполз к машинке, чтобы настукать Вам эти строки. Так вот, повидимому, выхожу в тираж. Ваш Эфрос».

Чуть не до последней минуты жизни он волновался о своих делах. Когда Нина Берман ушла от него, он лежал

на постели, очень бледный, сказал, что устал и хочет есть. Я велела подать обед. Он захотел встать и сесть за стол. Суп и жаркое он съел с аппетитом, и вид у него стал лучше, бодрее; я обернулась, чтобы попросить домработницу взять посуду и подать тарелочки для компота, и услышала за собой легкий возглас, как бы громкий вздох. Я глянула на Николая Ефимовича: голова и руки у него свесились через ручки кресла. Я вскрикнула и побежала вниз звать на помощь. Доктор приехал через десять минут и констатировал смерть. Это было в три часа дня 6 октября 1923 года.

В ТЕАТРЕ КОРША

1906 год — знаменательный год в моей личной и театральной жизни. Кончились все сложные и тяжелые перипетии романа с Н. Е. Эфросом, и 18 августа я стала его женой. Венчались мы в церкви «Большого Вознесения» на Никитской улице (ныне улица Герцена), в которой венчался Пушкин.

Я была счастлива, что соединила свою жизнь с человеком, так же горячо, как я, любившим мое искусство, изучавшим его и умевшим ценить и понимать актерское мастерство.

15 августа я выступила в театре Корша перед московской публикой в пьесе «Родина». А. П. Ленскому я послала ложу и письмо с просьбой быть в театре. Он просмотрел весь спектакль, пришел ко мне за кулисы и сказал (слова эти запомнились навсегда, ведь я десять лет ждала минуты, когда покажу ему, чего достигла, несмотря на его тяжкое предсказание и напутствие):

«Вы играли местами, как большая актриса, но были и недочеты, кое-что не удовлетворило меня. Исполнение иногда портили дурные провинциальные привычки, но все это, конечно, исправится в Москве, и я рад, что вы так блестяще опровергли мои дурные предсказания, сделанные на выпускном школьном спектакле».

Еще на репетициях, предшествовавших моему выступлению в «Родине», я безумно волновалась не только оттого, что буду играть с незнакомыми мне, прославленными актерами и под режиссерством Н. Н. Синельникова, о котором я так много слышала, но и оттого, что хожу по той самой сцене, на которую с благоговением и трепетом смотрели мои детские глаза, восхищаясь игрой Давыдова, Солонина, Рощина-Инсарова, Красовской, Градова-Соколова, Киселевского, Рыбчинской, Романовской, Глама-Мещерской, Мартыновой,

Кудриной, Светлова, Яблочкиной, Шувалова, Яковлева. Какие имена! Какие актеры!

Девочкой-гимназисткой я бегала в театр Корша почти каждую неделю. Мы были бедны, тратить деньги на театр я не могла, но кассир театра Корша Виноградов — приятель моего отца — устраивал нам с сестрой контрамарки за тридцать копеек на повторения пьес, дававшихся впервые каждую пятницу.

Таким образом, я видела почти все новинки. Кроме того, ходила на воскресные общедоступные утренники, устроенные впервые в Москве Ф. А. Коршем, с ценами от десяти копеек до одного рубля тридцати копеек. Давались обыкновенно классические пьесы с лучшими исполнителями. В этом театре я впервые видела «Ревизора» Гоголя, «Горе от ума» Грибоедова, «Грозу», «Доходное место», «Бешеные деньги» Островского, «Холостяка» и «Вечер в Сорренто» Тургенева, «Скупого» Мольера и множество новых пьес, большею частью веселых комедий, блестяще разыгранных коршевскими актерами.

Московская молодежь очень любила Коршевский театр, дававший ей возможность за двадцать-тридцать копеек на утренниках наслаждаться игрой тех самых артистов, которых вечером смотрели взрослые зрители за дорогую цену. Корш шел навстречу молодежи и ласково относился к нам.

Однажды, помню, две курсистки чуть не плакали у кассы, прося у управляющего театром Малькевича (которого мы все звали «дедушкой») посадить их хоть куда-нибудь. Играл любимец молодежи Солонин. «Дедушка» уверял, что ни одного местечка нет. На эту сцену наткнулся Корш, пришедший зачем-то в кассу. Увидав плачущих девушек, он поспешил помочь их горю и велел усадить их в оставшуюся не купленной боковую ложу верхнего яруса, так называемую «кукушку», откуда, правда, они увидели только ноги своих любимцев, но зато услышали их голоса.

Спектакль «Горе от ума» до сих пор остался у меня в памяти, как лучший из виденных мною. Конечно, обстановка теперь сложнее, декорации богаче и роскошнее, массовые сцены поставлены искуснее и оригинальнее, но в то время мы смотрели главным образом на игру актеров. А актеры были хорошие. Давыдов—Фамусов — барин и в то же время чиновник, с мягкими манерами, радушный и льстивый с теми, кто стоит выше него на служебной лестнице, и грубый, резкий, бесцеремонный с крепостными людьми и с теми, кто ему не нужен и неопасен.



Ф. А. Корш.

Шувалов—Молчалин — красивый, вкрадчивый, как кошка, мягко ступающий, с чуть заметной подобострастной улыбкой, все время оглядывающийся, не подслушивают ли его, и забывающий осторожность только с Лизой.

Великолепная Софья — молоденькая, тоненькая, хорошенькая А. А. Яблочкина. Ее Софья — прекрасно воспитанная барышня, немного жеманная, начитавшаяся французских романов, из которых она черпала свои идеалы, своевольная и своенравная, но недостаточно умная, чтобы оценить Чацкого, и предпочитающая покорного ее причудам и капризам Молчалина.

Мартынова — Лиза, разбитная, веселая хохотушка, приближенная барышни, так же, как она, одетая и причесанная, но только попроще и в фартучке, — напоминала французскую субретку из пьес Мольера, но французский стиль уничтожался московским бытовым говором, и в изящном платьице она выглядела русской деревенской девушкой.

Рощин-Инсаров — Чацкий, некрасивый, с глухим голосом, но обаятельный и элегантный, необыкновенно умный и злой, полный сарказма и горечи, когда узнает о вероломстве Софьи. И совсем иной исполнитель этой роли Солонин — простой, искренний, глубоко огорченный и страстно негодующий. Мы, молоденькие девочки, не в силах были оценить тонкой, едкой иронии Рощина-Инсарова и восхищались больше Солониным. Нам нравились его горячий темперамент, его открытое русское лицо, искренность горького разочарования в Софье, пылкие монологи, в которых он «громил» окружающую его ложь, пошлость и подхалимство. Остальных исполнителей я помню плохо.

Безудержно хохотали мы, молодежь, смотря часто шедшие в театре Корша веселые русские и переводные комедии, которые исполнялись очень бойко и весело. Мы не обращали внимания на довольно громко звучавший из будки голос суфлера, особенно, когда говорили мужчины: нам казалось, что так и надо.

Мы восторгались нежной, очаровательной инженю Рыбчинской в пьесе Пальерона «В царстве скуки»; веселой, своеобразной, хотя немного грубоватой инженю-комик Мартыновой в пьесах «На маневрах» Рассохина, «Сорванец» В. Крылова, «Денежные тузы» Болуцкого; Градовым-Соколовым — комиком-буфф, смешившим нас до слез в комедиях и фарсах; Киселевским, игравшим большею частью генералов и важных бар. Да всех не перечтешь!

С тех пор, как я побывала в Малом театре, я реже ходи-



Н. А. Смирнова.

ла в театр Корша и перенесла свои симпатии на славных актеров Малого театра. Молодость изменчива, но все же я обязана театру Корша первыми восторгами своих театральных переживаний.

И вот я сама стою на его подмостках, сейчас взовьется занавес, и такие же девочки, какой я была двадцать лет назад, будут смотреть на меня горящими глазами, и я буду раскланиваться в отверстие в занавесе, завешенное красной портьерой, с надписью над ним: «Feci quod potui, faciant meliora potentes» («Я сделал, что мог. Пусть сделает лучше, кто может»).

В первом моем спектакле «Родина» со мной играли А. И. Чарин — пастора, Н. М. Радин — фон-Келлера, М. М. Блюменталь-Тамарина — тетю Франциску, Н. А. Лисенко — Марихен и бывшие мои любимцы, старейшие актеры Театра Корша, А. Я. Романовская — мою мать, Н. В. Светлов — отца.

Публика особенно горячо приняла меня, но, возможно, потому, что было много друзей и знакомых, желавших мне успеха. Впоследствии я прочно вошла в труппу театра Корша, и публика полюбила меня наравне с лучшими его актерами.

Труппа была очень хорошая. Кроме участников «Родины», упомяну таких талантливых актеров, как Е. А. Лепковский, М. М. Климов, И. Р. Пельцер, Б. С. Борисов, Н. П. Беляев, Я. М. Волков, Ю. В. Васильева, Л. С. Ардатова. Во главе труппы стоял замечательный режиссер Николай Николаевич Синельников.

Прошло около сорока лет, а я до сих пор с волнением вспоминаю эту пору своей молодости, расцвет сил, жажду творить, горячую дружбу, связывавшую меня со многими товарищами, нашу согласную работу под руководством Николая Николаевича.

Коршевский театр во многом напоминал провинцию. Так же в начале сезона подновляли павильоны, изображавшие гостиную, столовую, кабинет, бедную комнату, подмазывали зеленой краской лесные паддуги. Знаменитый так называемый «готический зал» за мое двухлетнее пребывание в театре Корша ставился только один раз. Федор Адамович не любил тратить деньги на обстановку. С трудом выуживал их у него Николай Николаевич в том крайнем случае, когда он не мог сделать необходимого подбора. Случалось, что одна и та же мебель шла в пьесах Островского, Шоу и Оскара Уайльда, менялись только чехлы.



Н. Н. Синельников.

Каждую пятницу ставились новые пьесы. Гримы и костюмы впервые пробовались на спектакле.

Такие слаженные спектакли, как «Евреи» и «Марья Ивановна» Чирикова, «В городе» Юшкевича, «Бог мести» Шолом-Аша, «Веер леди Уиндермер» Оскара Уайльда, «Гроза» и «Последняя жертва» Островского, и многие из веселых комедий, которыми восхищалась публика театра Корша, — получались только благодаря совершенно исключительной любви к делу Николая Николаевича Синельникова и ответной любви и уважения к нему актеров и благодаря их дарованиям.

На репетициях на авансцену ставилась соломенная кабинка-кресло, как бывает на морских купаниях, защищавшая Николая Николаевича от сквозняков, гуляющих по сцене. В ней удобно и уютно устраивалась его маленькая фигурка. Он весь превращался в слух и внимание, зоркие глаза, не отрываясь, смотрели на актеров. Каждая удачная интонация, искренняя, правдивая нота вызывали на лице его улыбку одобрения, и он ласково подговаривал: «Так. Так. Хорошо. Превосходно». Если же на сцене слова звучали фальшиво, холодно, то Николая Николаевича всего корежило, он сжимал кулачки, на лице появлялась гримаса, и из груди вырывалось нечто вроде стона. Актер глядел на него, как в зеркало. Иногда Николай Николаевич вскакивал и начинал показывать, как надо играть. Особенно удачно показывал он женщинам; он тонко понимал женскую психологию, ловко изображал все женские повадки.

Николай Николаевич вообще предпочитал женское общество мужскому. Он подходил к женщине мягко и ласково и так деликатно преподносил самое неприятное замечание, что его легко выслушивали.

Большой знаток женского туалета, он всегда давал нам советы, как одеться не только на сцене, но и в жизни. Я лично обязана ему тем, что он нашел для меня мой «стиль».

Ко мне Николай Николаевич сразу отнесся внимательно, осторожно указывал мне на недостатки и, когда увидел, что я не только не обижаюсь, но жадно ловлю каждое его замечание, стал заниматься со мной, как в драматической школе. Мы репетировали пьесу, переведенную с немецкого, «Право женщины», с чрезвычайно рискованным сюжетом: молодая женщина приезжает к страстно любимому мужчине, который ее не любит и женат на ее подруге. Она хочет иметь от него ребенка. В длинном, полном противоречий и внутренних

столкновений диалоге она добивается его согласия. В последнем действии женщина появляется, чтобы горячо благодарить за счастье, которое дает ей его дочь, прелестная девочка, составляющая радость и смысл ее жизни.

Первая сцена встречи, о которой я говорила, по своей необычности и довольно скользкой теме могла одним неверным взглядом, жестом, словом вызвать улыбку и даже смех зрительного зала. Нам обоим, и мне и Радину, игравшему роль любимого мною мужчины, надо было провести ее серьезно и убедительно, чтобы все сочувствие зрителя находилось на стороне смелой женщины. Сцена у нас не получалась и Николаю Николаевичу не нравилась. Он пригласил меня и Радина к себе заниматься каждый день в пять часов. И Николай Николаевич всегда как-то особенно ласково подходил сбоку, слегка обнимая за плечи и начиная журчать, объясняя, чего он хочет, копируя неудавшуюся интонацию, удерживая ненужный жест. При его помощи мы с Радиным добились того, что публика напряженно слушала эту сцену, и никому и в голову не приходило улыбнуться.

Бывало, занимаемся до последней минуты, а затем идем гримироваться (мы с Радиным были заняты почти в каждом спектакле), а Николай Николаевич — наблюдать за тем, как обставляют сцену, все ли на месте, все ли в порядке в театре. Каждый спектакль мы играли, как премьеру, зная, что неусыпный глаз и настороженные уши Николая Николаевича заметят малейшую небрежность. За два года, что я работала с этим замечательнейшим человеком и режиссером, его не было на спектакле, может быть, раза три, но и то, уходя из театра, он оставлял на вешалке запасные пальто и шляпу, чтобы актеры не знали о его отсутствии.

В пьесе Чирикова «Евреи», которая имела большой успех и выдержала больше двадцати спектаклей, у нас с М. М. Климовым не ладилась одна сцена. После каждого спектакля Николай Николаевич приходил и говорил: «Не то, не убеждает меня, не верю Климову, что он вас любит, да и вы недостаточно горячо отстаиваете свою правду. Эта сцена одна из плохих в спектакле». И только на пятнадцатом представлении он прибежал ко мне в уборную радостный и сияющий: «Ну вот, Надин (так он звал меня), наконец-то вышло! Прекрасно! Как я рад!», — и горячо сжал мои руки. До чего приятно было играть, зная, что любящее сердце, желающее тебе добра и болеющее за всех актеров, за весь спектакль, непрерывно бьется вместе с твоим, радуется твоим удачам и скорбит о неудаче. Милый Николай Николаевич, с каким

горячим чувством любви и благодарности вспоминаю я драгоценные дары его таланта и знаний, которыми он так щедро делился. Сколь многим обязаны ему я и все актеры, работавшие под его режиссерством.

Н. Н. Синельников любил изящные, большей частью переводные с французского, иногда с английского комедии. Он любил красиво обставленную сцену, уютные уголки, в которых живописно располагал изящно одетых женщин и мужчин, искусно освещал группы лампами, прикрытыми нежно окрашенными абажурами, ставил много цветов. Тонко разобрать комедийный диалог было любимым занятием Николая Николаевича, и он неутомимо возился с актерами до тех пор, пока не добивался кружевного плетения диалога. Он любил пьесы Юшкевича, вероятно за их поэтическое содержание, напевную форму речи, обилие типичных, ярких ролей, для которых в труппе имелись такие мастера-исполнители, как М. М. Блюменталь-Тамарина и Б. С. Борисов. Вообще еврейские пьесы шли в театре Корша отлично. Подолгу держались в репертуаре и мелодрамы Гордина с эффектнейшими ролями и великолепная пьеса Шолом-Аша «Бог мести», которую мы играли во второй сезон моего пребывания в театре. Пьеса «Бог мести» прошла уже в Петербурге в очень хорошем, судя по отзывам газет и по свидетельству видевших ее людей, исполнении. Синельников прислал мне ярко характерную роль старой еврейки Сарры, требовавшую очень реалистического исполнения и знания мелких подробностей еврейского быта. Она как будто совсем не входила в рамки моего амплуа. У Корша я играла только роли сильно драматические и гранд-кокет. Я отослала роль Николаю Николаевичу, написав ему, что не в моих силах и способностях дать необходимую характерность. Синельников не принял моего отказа, уверяя, что он знает меня лучше, чем я сама, и ручается, что эта роль будет одной из наиболее удачных в моем репертуаре. Я согласилась попробовать. Николай Николаевич оказался прав. Успех мой в этой роли превзошел даже его ожидания.

Мы, актеры, плохо знаем себя, и нам надо иметь около себя авторитетного и благожелательного человека, которому мы можем безгранично верить, не полагаясь только на свои личные, очень часто ошибочные и пристрастные суждения. Нужная характерность, за которую я боялась, удалась сама собой благодаря яркости языка и диалога. Первый акт написан в бытовых тонах. Начиная со второго акта, я нашла громадный материал тончайших психологических, доходя-



М. М. Климов.

щих до трагизма переживаний матери. Синельников оказался прав и радовался, что удачным исполнением этой роли я расширила рамки своего амплуа.

На один из спектаклей приехал в театр автор. Мы, актеры, с трепетом ждали его критики. «Превосходно сыграна пьеса, — сказал Шолом-Аш, — но я писал комедию, а она благодаря исполнению Смирновой превратилась в трагедию. Вся окраска получилась другая. Я не представлял себе, что можно так сыграть эту роль. Мне надо вообще опомниться от неожиданного впечатления и обдумать, как получается, что две хорошие актрисы совсем по-разному переживают одни и те же слова роли». В Петербурге эту роль играла Зинаида Холмская. Мне, к сожалению, не удалось поехать посмотреть ее и проследить, в чем разница нашего понимания роли. Говорили, что она играет очень интересно, сочно и ярко, но без тени трагизма.

Когда я теперь рассказываю актерам, моим ученикам, в каких условиях мы работали в провинции и даже в Москве, то они недоумевают, как получались спектакли высокого качества, расценивавшиеся публикой и критикой как полноценные произведения искусства.

Основная наша работа, конечно, происходила дома, за столом, в одиночестве, большей частью ночью, после спектакля. Играть приходилось почти ежедневно и ежедневно репетировать; промежуток между репетицией и спектаклем уходил на короткий отдых и на поездки к портнихе, шляпнице, сапожнику: к каждому спектаклю нужно было приготовить несколько новых костюмов. «Повторять», то есть надевать одно и то же платье в двух разных пьесах, не полагалось, хотя бы оно и подходило по характеру к роли. Посетители коршевских премьер приходили смотреть не только пьесы, но и новые туалеты актрис. В труппе служило несколько богатых женщин, не имевших ничего общего с искусством; они шли на маленькие, иногда бессловесные роли для того, чтобы, появляясь на сцене в качестве гостей на балу или на вечернем приеме, восхищать публику коршевских «пятниц» зрелищем красивых, изящных нарядов, выписанных из Парижа. Играя главную роль в пьесе Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермер», я должна была выйти на сцену в платье, которое вызывает внимание и изумление всех присутствующих, и я не знала, как справлюсь с этой трудной задачей; я была уверена, что упомянутые мною дамы воспользуются балом у лорда для того, чтобы блеснуть парижскими туалетами, а я не смогу конкурировать с ними.

Я обратилась к ним с просьбой пощадить меня, не убивать на этот раз своими платьями. Они снизошли к моей мольбе и надели платья попроще.

Для одноактной пьесы «Во имя строгой морали» я должна была сшить роскошное платье, меховое манто, нарядный капот. Стоимость этих костюмов намного превышала мой месячный заработок. Из долгов портнихе я не вылезала. В этой же пьеске, играя шансонетную певицу, я исполняла несколько песенок. Я обратилась к известной в Москве преподавательнице пения — Терьян-Каргановой. Ей понравился мой голос, и она предложила мне систематические занятия. Я охотно занималась у нее два раза в неделю и дома каждый день по часу. У меня уже не оставалось днем свободной минуты. Работать над ролью я могла только ночью. Придешь, бывало, после спектакля домой, поужинаешь, чуть-чуть отдохнешь и принимаешься за дело. Мой муж уходил в это время в редакцию, а я до его прихода (обычно часов до 4 утра), когда весь дом засыпал и воцарялась тишина, погружалась в жизнь той женщины, которую предстояло изображать через неделю. Творческая энергия, не успевшая еще остыть после сыгранной роли, быстро закипала, как приглушенный не надолго самовар, в который подложили горячих углей. Я садилась к письменному столу в глубокое удобное кресло, зажигала лампочку под зеленым абажуром и читала пьесу. Иногда мгновенно, как сон, приходило видение всех подробностей обстановки и жизни действующих в пьесе лиц, образ моей роли загорался в сердце и уме ярким огнем. Говорят, что детей учат плавать, бросив их в воду; опасность заставляет их инстинктивно поплыть. Так и я, принужденная выступить через неделю на суд публики и отвечать за успех спектакля, смело бросалась в новую роль. В провинции я привыкла к спешной работе, но там была не такая требовательная публика, да и пьеса готовилась всего на один-два раза.

Конечно, и среди шедших у Корша каждую пятницу пьес встречалось много плохих, которые выпадали из репертуара после второго представления. Такие пьесы мы, актеры, на спектакле просто более или менее удачно проговаривали и не очень огорчались неуспехом, зная, что вина меньше всего лежит на нас.

Актеры театра Корша, в том числе и я, работали со всей интенсивностью только над пьесами, которые мы считали хорошими, чувствуя, что они надолго удержатся в репертуаре. Я приходила обычно на репетицию творчески насы-

щенная и делилась своими находками с партнером и режиссером. Н. Н. Синельников ясно представлял себе всех действующих в пьесе лиц и точно знал, какое впечатление он хотел произвести на зрителя спектаклем в целом. Он постепенно и незаметно вводил нас в свой замысел. «Начинаем репетицию», — говорил он, садясь в свою соломенную будочку. Мы читали по тетрадкам, и Николай Николаевич намечал и планировал места, которые на дальнейших репетициях менялись, усложнялись и уточнялись. На второй репетиции, когда актеры более или менее знали роли и могли говорить с помощью суфлера, Николай Николаевич разбирал наши сценические взаимоотношения, вносил поправки в наше толкование и, если можно так выразиться, «приводил к одному знаменателю» все наработанное актерами дома. Работа шла лихорадочно, возникали споры, разногласия, в результате которых все ясней и ясней вырисовывалась наша сценическая жизнь. По многу раз повторяли, пробовали, разыскивали «изюминку» образа, «изюминку» той или иной сцены, ловили кончик ниточки, ухватив который разматывали запутанный клубок переживаний. Репетировали иногда до пяти часов, не замечая времени, и уходили домой с новым запасом материала, над которым приходилось работать ночью. Первый спектакль давал актеру много нового и неожиданного. Реакция публики поднимала настроение, каждая отдельная роль и весь спектакль росли и углублялись, а последующие спектакли, подобно первому, являлись для нас, по существу, публичными генеральными репетициями.

В таких условиях выдвигались только сильные и талантливые актеры, каких было немало в нашем театре. Корш вылавливал из провинции все лучшее.

Актеры учились на практике, на своих ошибках и неудачах. Конечно, в этой спешке приобретались и дурные привычки, но вдумчивые и желающие работать над собой актеры выправляли их, принимая к сведению указания доброжелательной критики. Актерам, прошедшим школу провинциального театра и театра Корша, все недочеты в их работе не помешали занять первые места в лучших театрах Москвы и Ленинграда.

На всех с избытком хватало ролей, благодаря чему в коллективе установилась дружеская атмосфера, не было зависти друг к другу. Каждый охотно помогал товарищу, порою даже уступал хорошую роль, для того чтобы немного отдохнуть. Более опытные товарищи, как Блюменталь-Тамарина, я, Юлия Васильевна Васильева, Лепковский, Светлов,



Б. С. Борисов.

проходили роли с молодежью и не ленились по нескольку раз повторять с ними неудавшиеся сцены.

Никаких субсидий, никаких меценатов театр Корша не имел. И немудрено, что он не обладал таким широким размахом, который позволяли себе основатели частных театров — К. С. Станиславский и С. И. Мамонтов.

Федор Адамович никогда, ни на один час не задерживал уплату жалованья актерам и всем служащим театра, считая это делом чести, но в то же время рассчитывал буквально каждую копейку. Режиссеру, имеющему с ним непосредственное дело, приходилось трудно. Н. Н. Синельников очень жаловался на его скупость и больно от нее страдал. Я пришла в театр Корша, когда Николай Николаевич уже шесть лет работал с Федором Адамовичем, но каждый новый спектакль являлся для него источником новых мучений, бесконечной торговли и выпрашивания денег. Задумал Синельников ставить пьесу «Струэнзе» Плещеева. Действие происходит в покоях короля датского. Корш, уверенный, что пьеса провалится и что актеры, привыкшие играть бытовую драму и изящную комедию, не сумеют сыграть трагедию в стихах, выдает на постановку 16 рублей. Почему именно 16 рублей? Да потому, что он ассигновал 15 рублей, но накинул еще рубль благодаря настойчивым просьбам бутафора Прокофия Васильевича Павлова. «Ну как же мы обставим королевскую столовую? Где возьмем буфет? У нас есть только простой ореховый из «Детей Ванюшина», — говорил Павлов в отчаянии. «У нас есть маленькие гобеленчики, недавно купленные у Сапожникова (известный тогда в Москве магазин шелковых и мебельных материй), налепите их на буфет, вот и все», — посоветовал Корш. «А новую лестницу ведь надо сделать, — продолжал Павлов: — та, которая у нас есть, не подойдет к королевским покоям». — «Обейте лестницу розовым коленкором и положите ковровую дорожку, будет очень нарядно».

Так и сделали. Синельников глубоко страдал, но надеялся, что вывезет игра актеров.

Увы, надежды Синельникова не сбылись, спектакль не ладился, и он нервничал. Газеты единодушно разбранили убожество постановки и костюмов и нашу игру. Корш рассердился, позвал к себе Прокофия Васильевича Павлова и сказал: «Ну, чорт с ними, обейте лестницу розовым атласом, авось это их удовлетворит». Лестницу атласом обили, но пьесу сняли после третьего спектакля.

Корш умело подбирал людей, начиная с «технического

персонала». Парикмахер, бутафор, осветители, рабочие на сцене, портные и портнихи, одевавшие актеров, — все были первоклассные работники, любившие театр и прекрасно выполнявшие свое дело под неусыпным наблюдением самого Корша, входившего во все мелочи закулисной жизни. Провинциальные актеры охотно шли к Коршу, потому что ни Малый, ни Художественный театры не приглашали их, а в столицу стремились все. Такого прекрасного режиссера, как Синельников, которого я ставила на первое место после К. С. Станиславского, А. П. Ленского и Вл. И. Немировича-Данченко, в Малый театр не приглашали, несмотря на то, что после смерти А. П. Ленского там не было настоящего режиссера. Иван Степанович Платон был опытный, добросовестный работник, исполняющий обязанности режиссера, но и только. Я и Николай Ефимович ратовали перед Южиным за приглашение Синельникова, но он, ссылаясь на бюджетные соображения, предложил Николаю Николаевичу такое ничтожное жалование, что Николай Николаевич не мог согласиться.

Пьеса «Евреи», поставленная после прошедших по всем еврейским городам погромов, смотрелась публикой с захватывающим интересом. Старика еврея, давая библейскую фигуру, проникновенно, убежденно, благородно играл Н. В. Светлов. Революционно настроенную, горячо ратующую за свой угнетенный народ, его дочь Лею, по отзывам Николая Николаевича и товарищей, неплохо играла я. А моего брата, революционера, протестующего, страстного, с необыкновенной искренностью и темпераментом играл Андрей Иванович Чарин. Он с такой убежденностью и трепетом произносил горячий монолог в конце третьего акта, что заражал весь зрительный зал, особенно молодежь, приветствовавшую его долго не смолкавшими рукоплесканиями. Борис Самойлович Борисов, со свойственным ему юмором, ярко и характерно играл почтальона, а И. Р. Пельцер мягко, тонко, тоже с большим юмором, — подмастерья-еврея. Пьеса шла в буквальном смысле слова «концертно». Михаил Михайлович Климов играл русского студента. Роль, написанная менее ярко, чем роли евреев, не нравилась Михаилу Михайловичу. Он играл ее без всякого увлечения, а Синельников настаивал на том, чтобы он горячее выражал свою любовь к Лее. «Не могу я играть любовников, и говорил я об этом Николаю Николаевичу, а он требует огня. Ну, хорошо, будет ему огонь!». И в один из спектаклей, когда Николай Николаевич не пришел в театр, во время не удававшейся нам с Климо-

вым сцены я вдруг увидела, что у него горит нос. Я подумала, что я схожу с ума. Присматриваюсь, действительно ничего нет, нос нормальный. Через несколько секунд нос опять горит, как лампочка. Михаил Михайлович сидел лицом ко мне, спиной к публике. Я не могла играть, не в силах была понять, в чем дело: нос то гаснет, то вспыхивает. Елееле договорила свои слова, мысли путались. Диалог кончается нашим уходом со сцены. В дверях, уже почти за кулисами, нос опять загорается, и я вижу, что нос сделан из картона. Оказалось, внутрь вставлена лампочка, шнурок, на конце которого кнопка, — в кармане Климова. При нажиме кнопки лампочка то загоралась, то гасла. Эта игрушка продавалась для маскарадов. Я очень рассердилась на неуместную проказу Климова, но он рассмешил меня, ответив: «Всё требовала огня, а когда огонь появился, недовольна». От Николая Николаевича мы, как дети, скрыли эту непозволительную шутку, он бы не простил ее.

В этой же пьесе в конце четвертого действия был такой случай. За кулисами слышен шум погрома, мы на сцене каждый по-своему переживаем ужас надвигающейся катастрофы. Шум за кулисами приближается, слышится треск разбиваемой ставни, звон стекла. В окне, освещенном заревом пожара, появляются страшные рожи громил. Я на сцене издаю вопль ужаса и вдруг вижу, что между рыжим парнем, влезшим в окно, и мною появляется какая-то посторонняя фигура, вцепляется громиле в горло и падает у моих ног. Опустили занавес, и мы увидели лежащего на полу молоденького студента. Оказалось, он так увлекся, поверив в действительность происходящего, что бросился через весь партер на сцену спасать меня от рыжего парня.

Публика орала и неистово вызывала нас. Когда мы привели бедненького мальчика в чувство, он очень конфузился и извинялся, говоря, что наша правдивая игра заставила его так бестактно поступить.

Чарин был в восторге от этого эффекта. Он любил, когда игра вызывала истерики, и всегда просил кого-нибудь из не занятых в спектакле актеров пойти в публику и считать, сколько женщин вынесли из зрительного зала. «Вот как вы сегодня замечательно вскрикнули, — говорил он мне, — студент не выдержал и прыгнул на сцену. Запомните ноту вашего крика, не всегда вам так удается». — «Не умею, Андрей Иванович, делать это технически, каждый раз по-иному переживаю этот момент. Уж не сердитесь на меня, если на две-три истерики будет меньше», — отвечала я, смеясь.



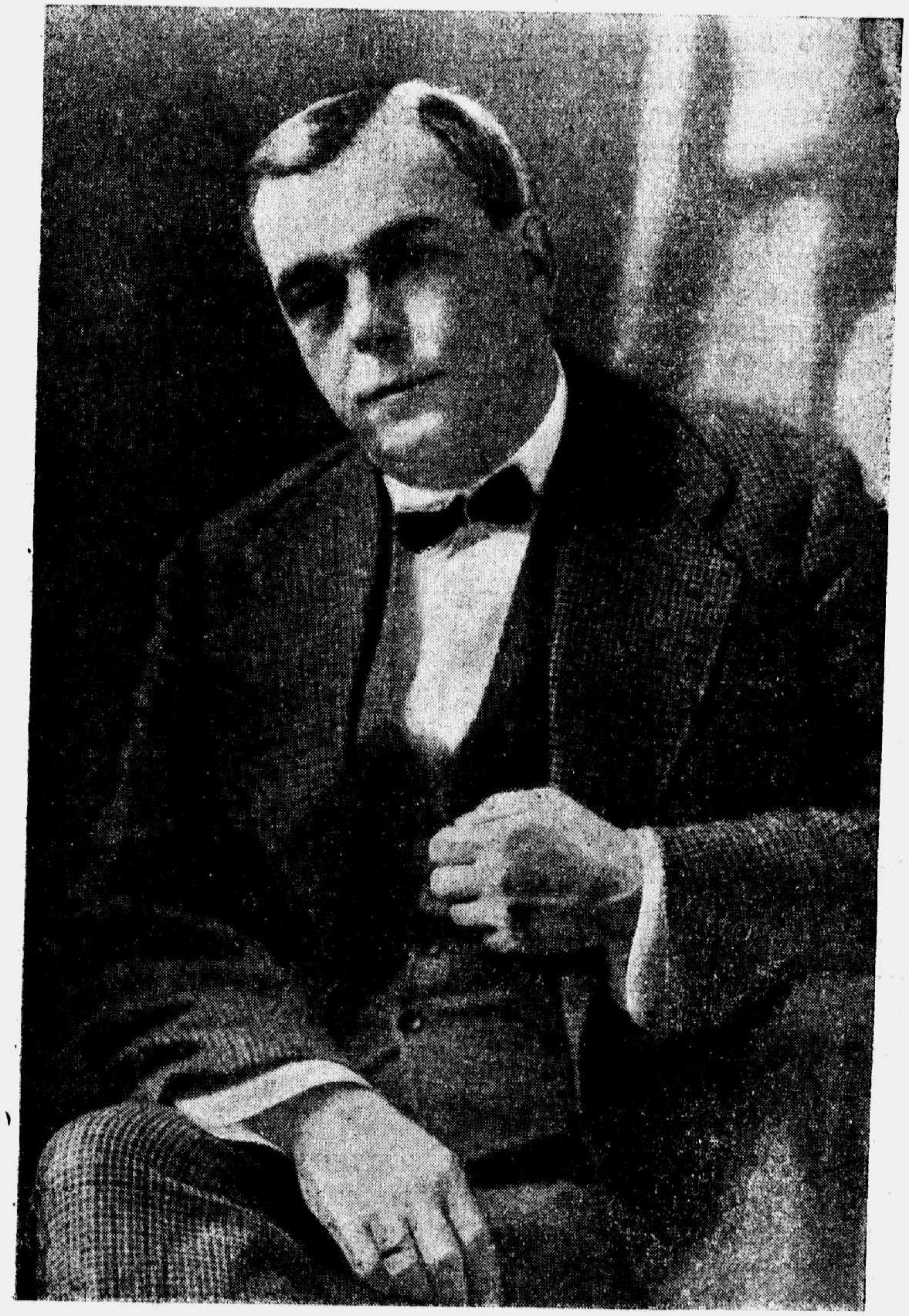
А. И. Чарин.

Чарин уверял, что успех последнего акта «Без вины виноватых», пьесы, которую мы с Андреем Ивановичем много раз сыграли для молодежи, наполнявшей на воскресных утренниках зал Коршевского театра, зависит от того, как я произнесу слова: «Гриша, мой Гриша». Он утверждал, что эту фразу можно написать нотами, как в опере, и что только определенной высоты ноты производят эффект, вызывающий большое количество истерик. Я всегда пугалась, когда произносила эту фразу, прижимая к себе голову Чарина, а он шептал: «Ну вот, сегодня здорово — двенадцать истерик наверно», а иногда — наоборот: «Никуда не годится! Дай бог, чтобы одна истерика, больше не будет». Он бывал прав, но я, к его большому неудовольствию, всегда играла по-разному. От многого зависела окраска этой фразы: и от общего настроения всего спектакля, и от состояния моих нервов, и от степени моей сосредоточенности, и от того, как играли другие актеры.

В первый год моего пребывания в театре Корша особенный успех выпал, кроме «Евреев» Чирикова, на долю «Зари» Бейерлейна, рисующей нравы немецкой военщины. В этой пьесе блестяще играли: Лепковский, Радин, Чарин, Климов, Кригер. Лепковский в роли вахмистра, защищавшего честь своей хорошенькой дочери от нападения наглого соблазнителя офицера, был трогателен в своей любви к ней и доходил до трагического подъема, когда не выдерживал и стрелял в оскорбившего его начальника. Единственная женская роль в пьесе очень удалась Лисенко. Пьеса шла весь год при полных сборах, выдержав конкуренцию с Малым театром.

Из игранных мною в сезон 1906/907 года ролей в памяти осталась трагическая роль Дины в пьесе Юшкевича «В городе» — сильной, властной женщины, страстно борющейся с детьми, вышедшими из-под ее власти и живущими по-своему. Примиряющим началом между матерью и детьми был отец — Гланк, которого играл Б. С. Борисов. Пожалуй, это была его лучшая роль. Борис Самойлович вкладывал так много любви к изображаемому лицу, пронизывая исполнение таким нежным чувством и тихим юмором, что нельзя было без умиления слушать его и смотреть. Синельников восхищался Борисовым, и на репетициях его лицо расплывалось в радостную, добрую улыбку, как только Борисов начинал говорить.

До сих пор не могу забыть мечтателя Бойма, восторженного юношу, рыжего, некрасивого, но лицо которого делали



Н. М. Радин.

прекрасным сияющие глаза, — Михаила Михайловича Климова. Старого деда, патриарха семьи, доброго, мудрого, с обычной мягкостью и тонкой характерностью играл Н. В. Светлов.

Я очень любила играть матерей, вероятно потому, что страстно желала иметь детей, но судьба лишила меня этой радости. Мне думается, что материнские чувства хорошо передаются актрисами, имеющими детей или жаждущими их иметь, как я.

С успехом шла пьеса «Склеп» Рышкова, где у меня была очень хорошая роль. На утренниках я переиграла весь свой репертуар Островского — «Грозу», «Последнюю жертву», «Без вины виноватые», «Бесприданницу».

В пьесах Островского незаменима была прекрасная актриса Бурдина. Ее Кабаниха выдерживала сравнение с Кабанихой в исполнении Ольги Осиповны Садовской.

В первом акте Бурдина выходила на сцену сильная, властная, «кремень-баба», одетая в настоящий, приобретенный у волжской староверки костюм, опираясь на клюку, и грозно начинала свои наставления и упреки сыну и невестке. Мне становилось страшно, глядя на ее суровое лицо, мой голос невольно дрожал, когда я произносила первые слова роли Катерины: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тебя тоже любит». В продолжение всей пьесы я сжималась и робела под ее грозным окриком, а она, оставшись на сцене одна, вдруг вся менялась и становилась добродушной.

Становилось ясно, что грозный вид только маска, которую она носит для того, чтобы «поддержать порядок в доме». Отпуская дочь гулять, она обращалась к ней с ласковым лицом, запросто, запанибрата говорила с Диким, но держала в струне глупого пьянчугу-сына и невестку, потому что так «требовал обычай», жизнь по правилам Домостроя. В «Последней жертве» Бурдина мягко играла добрую нянюшку, управляющую домом Юлии Павловны Тугиной, и была замечательной нянькой в «Бедность не порок». Персонажи и быт, изображаемые Островским, были ей близки, она наблюдала их в купеческих и мещанских домах Замоскворечья, сама вышла замуж при посредстве свахи. Ее рассказы ярко рисовали молодым актерам жизнь, которую им самим не пришлось наблюдать. Марья Михайловна Блюменталь-Тамарина, бывшая много моложе Бурдиной, относилась к ней с глубоким уважением, восхищалась ее говором, жадно слушала ее рассказы, советовалась с ней насчет костюмов.

Корш почитал Островского и отводил его пьесам большое место в репертуаре театра.

Постом вся труппа, во главе с Синельниковым, поехала на гастроли в Полтаву и Варшаву. В театре Корша водворились спектакли К. А. Варламова, знаменитого актера петербургского Александринского театра.

В поездку отправились с радостью и надеждой отдохнуть, так как везли уже игранные пьесы. Мне было грустно надолго расстаться с Эфросом (как я звала всегда своего мужа, потому что так его называли все окружающие), но я любила путешествовать и после своих провинциальных скитаний еще не успела привыкнуть к оседлой жизни.

Уже в поезде стало весело. Мы уютно расположились с чайниками, с запасами провизии, на станциях не выходили, а завтраки и ужины устраивали у себя в купе.

На наших женских пирушках всегдашним гостем был Н. Н. Синельников, за которым мы ухаживали, красиво накрывали для него столик, ставили вазу с цветами. Он тоже надеялся в поездке отдохнуть, был весел, остроумен, шутил, и все мы беззаботно радовались, что впереди много свободного времени и для гулянья, и для бесед, на что в сезоне не оставалось ни минуты. Приехав в город, мы устраивались в гостинице, ходили друг к другу в гости — попить чайку перед спектаклем. Все женщины обедали и ужинали обычно вместе, а из мужчин в нашу компанию, кроме Синельникова, приняли только Борисова, который, как и Николай Николаевич, не пил водки, не курил и предпочитал дамское общество. Чай перед спектаклем устраивался поочередно в номере у кого-нибудь из актрис, и мы изощрялись друг перед другом в устройстве этого «вкусного» чаепития.

Остальные мужчины жили обособленно. Они любили выпить, много курили и предпочитали проводить время по-холостому, без женщин.

Публика в Полтаве радушная, встретила нас тепло, сборы полные. Начиналась весна, текли ручьи, весело светило солнце. Красивый, уютный город, приветливый народ, говорящий с милым украинским акцентом. Особенно нас пленил базар, на который в изобилии выносили свои товары женщины в пестрых, красочных украинских костюмах с массой разноцветных бус на шее, перевязанных лентами самых разнообразных цветов. Говор их быстрый, не похожий на наш, великорусский, голоса высокие, звонкие, темпераменты живые. Мы часами наблюдали новые для нас нравы, прислушиваясь к незнакомой речи, слова которой сыпались, как

горох. Мужчины были одеты в широкие шаровары, белые рубахи, синие свитки, шапки из смушек. В противоположность женщинам, они двигались лениво и медленно и часто унимали своих чрезмерно расходившихся подруг.

Мы вспоминали Гоголя, перед нами проходили персонажи из «Вечеров на хуторе близь Диканьки». Мы увлекались вышитыми полотенцами, скатертями, гончарными изделиями и накупали их в подарок москвичам.

Наше пребывание в Полтаве омрачилось известием о смерти Григория Борисовича Иоллоса, талантливого писателя, сотрудника «Русских ведомостей», убитого из-за угла черносотенцами из «Союза русского народа». Я привезла из Москвы письмо от него к Владимиру Галактионовичу Короленко.

Короленко был потрясен этой смертью и подавлен всем происходившим тогда в политической жизни страны. Он горько сетовал на наступившую реакцию, на убогую конституцию, на разнуздавшиеся черносотенные банды. Владимир Галактионович произвел на меня большое впечатление простотой, серьезностью и всем скромным и целомудренным укладом жизни. Нельзя было себе представить, что перед тобой большой писатель, признанный и любимый всей страной. Слушая его, я стыдилась, что целиком ушла в свое личное счастье и в театральную жизнь. В Полтаве мы оставались недолго, и я больше с ним не встретилась. Но я счастлива, что мне удалось побеседовать с ним и послушать его.

Из Полтавы мы поехали в Варшаву. Я полюбила Варшаву за предшествующие два посещения проездом за границу. Она тогда уже была настоящим европейским городом, благоустроенным и красивым. Играли мы в неуютном Большом оперном театре. Поляки русскую драму почти не посещали, но с польскими актерами у нас установились хорошие отношения. Мы восхищались их игрой, они, в свою очередь, охотно ходили к нам в театр и хвалили нас. Польские актеры — большие мастера; их игра напомнила игру французов, слегка декламационную в драме и очень легкую, веселую в комедии. Мы пользовались каждым свободным вечером, чтобы пойти в опереточный театр, который нас привлекал своей тонкостью и изяществом: хорошие голоса, прекрасная фразировка, выразительное пение, художественные танцы, ни тени пошлости, вульгарности в игре. Таких актеров, как Мессаль, Редо, Кавецкая, мы смотрели по нескольку раз и горячо им аплодировали.

В весеннее время Варшава очаровательна. Мы много гу-



М. Г. Савина.

ляли, заходили в роскошные кафе, пили необыкновенно вкусный кофе, обедали и ужинали в веселых, похожих на заграничные ресторанчиках.

Тогдашняя Москва казалась деревней по сравнению с Варшавой. В Варшаве нам все нравилось. Сборы были хорошие, спектакли имели успех. В последних спектаклях участвовала М. Г. Савина, знаменитая петербургская актриса, игравшая с нашей труппой свой репертуар. Уже не молодая, она сохранила свое обаяние и радовала нас тонким мастерством. Мне в первый раз пришлось с ней играть в пьесе Вл. Ив. Немировича-Данченко «Цена жизни». В роли Анны Демуриной, которую я сама много раз сыграла в провинции и очень любила, я видела Марию Николаевну Ермолову. Мария Николаевна произвела на меня неизгладимое впечатление. Я до сих пор помню мельчайшие детали исполнения и огромное волнение, которое я переживала, слушая третий акт пьесы — разговор с мужем и замечательное чтение письма.

После Ермоловой игра Савиной оставила меня равнодушной. Насколько она меня восхищала в «Истории одного увлечения» Трахтенберга, где она играла в мягких, лирических тонах роль увядающей женщины, переживающей все перипетии своей последней любви, настолько же не удовлетворяла она меня в «Цене жизни». Нехватало горячего темперамента и глубины. Публика, принимавшая замечательную артистку в других ролях горячо и восторженно, к этой роли отнеслась довольно холодно. Зато громадный успех она имела на следующий день в концерте, в котором мы участвовали с ней вместе. Я читала, а она играла с Михаилом Михайловичем Климовым одноактную пьеску Персияниновой «Благотворительница». Это было поистине виртуозное исполнение. Изображая барыню из южного провинциального города, приехавшую приглашать актера участвовать в устраиваемом ею благотворительном концерте, Савина блистала тонким, искрящимся юмором. Мария Гавриловна неподражаемо передавала украинский акцент и давала такую яркую, характерную фигуру глупой, напористой и неугомонной болтушки, что публика покатывалась со смеху.

Из Варшавы я поехала в Петербург, где в это время Эфрос писал корреспонденции о заседаниях Государственной думы в редактируемую им московскую газету, которая десяток раз меняла свое название. Под одним названием ее запрещали за вольнодумные статьи, через день она выходила

под другим, уже заранее заготовленным названием, на которое выхлопотано было разрешение.

Второй сезон мой у Корша совпал с 25-летним юбилеем театра. Отпразднован он был торжественно.

Весь первый сезон главные актеры, во главе с Николаем Николаевичем, вели борьбу против того, чтобы новинки давались каждую пятницу. Мы убеждали Федора Адамовича, что если мы будем ставить их через пятницу, то сборы не уменьшатся, а качество исполнения поднимется, так как у нас будет вдвое больше времени на подготовку. Долго нам не удавалось склонить на это Корша, но в конце концов под нашим напором он сдался и сказал: «Ну, пробуйте. Большую часть будущего сезона я проведу за границей, и меня не будут волновать ваши эксперименты». Он в это время собирался ехать лечиться на французскую Ривьеру, доктора советовали ему отдохнуть и пожить там подольше, чтобы оправиться от последствий случившегося с ним удара. Опыт блестяще удался. Сборы были прекрасные, пьесы шли несравненно лучше и увереннее. И работа актеров значительно облегчилась.

Труппа пополнилась двумя способными молодыми артистками, горячо любящими дело, — Е. А. Бутковой и Н. И. Комаровской. Синельников и Корш пригласили провинциальную артистку Астрову на роли гранд-кокет, поверив хорошим отзывам о ней, но никогда не видав ее на сцене. Когда на первой репетиции эта очень красивая, изящная, приятная на вид женщина заговорила, все пришли в ужас от южного акцента, с которым в Москве играть нельзя. Бедняжка, игравшая на юге, сама до тех пор не подозревала, что у нее такой сильный акцент. Пришлось с ней расстаться. Все провинциальные актрисы с большими именами были уже законтрактованы, поэтому решили взять молодую, только что кончившую Филармоническую школу актрису Аренцвари.

Первой пьесой в сезоне намечалась драма «Хаос», с двумя равноценными ролями: одной драматической, предназначавшейся мне, другой — гранд-кокет, очень трудной, требовавшей большого мастерства. Синельников позвал меня к себе в кабинет и сказал: «Надин, нам с вами надо сделать актрису из этой ученицы, чтобы публика приняла ее, поверила ей и она могла бы быть вам помощницей. Давайте передадим ей все роли гранд-кокет. Драму она, кажется, играть не сможет. Помогите мне заниматься с ней». Я согласилась, хотя очень любила играть комедию, но, однако,

с тем, что если мне уж очень понравится какая-нибудь комедийная роль, я ее Аренцвари не отдам.

Аренцвари оказалась способной, но совсем неопытной, и с ней пришлось долго возиться, но справилась она с ролью недурно. В следующей пьесе она опять получила хорошую роль, в сезоне много играла и к его концу научилась самостоятельно работать. Впоследствии она заняла большое положение в театре. Так же поступили и с Н. И. Комаровской, которую пригласили на роль молодой английской леди в пьесе Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермер», так как Синельников не находил в труппе прежнего состава подходящей исполнительницы. Комаровская же удивительно подошла к ней и внешностью, и характером своего дарования. Синельникову пьеса полюбилась, и он поставил ее с большим вкусом и изобретательностью. При нежелании Корша делать новые декорации и необходимости «подбора» Синельников блестяще вышел из положения: настроил своих любимых уголков, скрасил обстановку цветами и освещением и поразил публику в первом акте картиной роскошного бала. Великолепные туалеты дам, безукоризненные фраки мужчин пришлись по вкусу посетителям коршевских «пятниц». Комаровская, как принято говорить у актеров, «прошла великолепно». Но и ее надо было «поставить» в театре, и в следующей прекрасной пьесе, «Всех скорбящих» Гейерманса, я уступила «для друга» роль. Многими ролями пожертвовала я в этом сезоне, чтобы «выращивать себе соперниц», как, смеясь, говорили мы с Николаем Николаевичем.

Но все же и на мою долю выпало достаточно работы. Я сыграла свою любимую роль — Настасью Филипповну в «Идиоте» и с большим удовольствием играла «Марью Ивановну» Чирикова — пьесу, которая сделалась «гвоздем» сезона. Бесподобна была М. М. Блюменталь-Тамарина в роли преданной прислуги Пелагеюшки, няни умершего ребенка Марьи Ивановны. Тихая, похожая на монашку, грустящая об ушедшем из жизни маленьком существе, жалеющая молодую мать, она, как добрый гений дома, сглаживала все шероховатости семейной жизни. В такие, очень удававшиеся ей роли Марья Михайловна вкладывала много простоты и мягкости. Очень помогал яркой характерности ее говор на «о», как произносили в Ярославской и Владимирской губерниях.

Орлова-Заокского, провинциального актера на роли любовников и героев, случайно попавшего в провинциальный городок и сводившего с ума женщин, хорошо играл Чарин. Он удачно подметил и ярко изобразил смешные черточки самоуверенного, самовлюбленного, непрерывно позирующего провинциального премьера, снисходительно позволяющего себя обожать. Чарину такие характерные фигуры удавались наряду с горячими драматическими ролями. Провинциальную глупенькую барышню Дудочкину забавно играла Лисенко, акушерку — Ю. В. Васильева; мальчика-телеграфиста, страстного любителя драматического искусства, влюбленного в Марью Ивановну и в Орлова-Заокского, искренно, свежо играл молодой актер Гольбе, служивший первый год у Корша. И. Р. Пельцер играл мужа-мещанина, отравлявшего обывательской психологией жизнь бедной Марьи Ивановны, рвущейся из затхлой атмосферы своего дома и находящей радость в игре на любительской сцене.

Яркими мазками изображал священника, отца Марьи Ивановны, прекрасный, сочный актер Н. П. Беляев. Он, как и все, в этой пьесе безукоризненно исполнял задания и желания автора. Мы с М. М. Блюменталь-Тамариной часто вспоминали потом этот спектакль, ставя его наравне с «Детьми Ванюшина».

В маленьких ролях — акцизного чиновника и парикмахера в клубе — Кригер и Моисеев дали типичные, запоминающиеся фигуры. Моисеев, игравший парикмахера, был оригинальный актер. Он специализировался у Корша на ролях лакеев, изображая их поразительно, и ничего другого не хотел играть. Скромный, робкий человечек, он всегда первый здоровался с «большими» актерами, произнося «здравствуйте-с», точно извиняясь, что побеспокоил «великого человека». Однажды ему дали играть не лакея, а какого-то бессловесного гостя во французской пьесе. Когда он, выйдя вместе со мной на сцену, не доложил о моем приходе, я удивленно взглянула на него. Он смущенно сказал: «Извините, уважаемая Надежда Александровна, я сегодня маркиза играю».

Постом мы опять поехали на гастроли: побывали снова в Полтаве, затем в Ростове-на-Дону и Воронеже.

Ростовский рецензент писал о спектакле «Веер леди Уиндермер»: «Нельзя не отметить приятно поразившую ростовскую публику особенность постановки пьесы у наших московских гостей. У них отсутствует обычное, злостно въевшееся в кровь и соки провинциального театра распределение ролей на лучшие и худшие, на первые, вторые, выходные. Г-жа Блюменталь-Тамарина рядилась в роскошное платье, надевала парик и только для того, чтобы на пять ми-

нут появиться на сцене и сказать ровно два слова. А она, вне сомнения, из первых первая».

Из этого отзыва видно, как мы дружно работали, как во имя поддержки ансамбля первые актеры играли маленькие и даже вовсе неподходящие роли.

Я писала мужу: «Сегодня, вообрази, я играла двух дряхлых старух нянек. Утром — в «Бедность не порок», вечером — в «Беспечальных» за Бурдину. Заревская должна была играть, но она заболела и не поехала, так что взяли наспех такую ужасную девицу, которая ничего сказать не может. Пришлось выручать Товарищество».

Из Полтавы поехали в Ростов-на-Дону. Я писала оттуда мужу 24 марта: «Приняли нас, старых знакомых, — меня, Синельникова и Марью Михайловну, — страшно тепло. Пришлю тебе рецензии. Спектакль был сплошной овацией, прошел с большим, по-моему, даже незаслуженным успехом.

На улице меня здесь ловят мои поклонницы, и в театре уже были за кулисами. Приятно».

Окончились наши ростовские гастроли «курьезом». После того, как мы сыграли последний спектакль, атаман Войска Донского (так, кажется, назывался начальник края) попросил через Синельникова некоторых артистов участвовать в устраиваемом им благотворительном концерте. Синельников передал нам его просьбу, и мы согласились, так как все равно после окончания спектакля все оставались в городе, чтобы, не спеша, уложиться и ехать в Воронеж. Публика готовила нам торжественные проводы, устраивая прощальный ужин в Большой Московской гостинице, где мы все жили.

Все участники концерта нарядились и с удовольствием отправились в театр встретиться еще раз с публикой, радушно и даже восторженно принимавшей нас. Среди множества стихотворений я прочла на «бис» стихотворение В. Я. Брюсова «Каменщик»[1], покрытое бурными рукоплесканиями. Когда я вышла за кулисы, передо мной предстала импозантная фигура атамана Войска Донского, красивого бородатого генерала с грудью, увешанной орденами. Он довольно сурово спросил меня: «Вы будете еще читать, m-me Смирнова?» Упоенная успехом, не задумываясь над его строгим тоном и улыбаясь, я ответила: «Нет, генерал, больше не могу, устала ужасно, спешу домой, предстоит еще прощальный ужин». — «Ну, и прекрасно», — ответил он, весьма холодно откланялся и ушел. Ему, вероятно, не понравился выбор моих стихотворений, подумала я, но ведь я не для него читала, а для молодежи.

В гостинице, радостная от предвкушения завтрашней поездки в Воронеж и предстоящей встречи с Николаем Ефимовичем, по которому я очень соскучилась, спускаясь с лестницы и напевая песенку, я встретила поднимавшегося с расстроенным лицом известного ростовского адвоката Волкенштейна, любителя театра, приятеля всех актеров. «Что вы наделали! Что вы такое читали? Еле удалось расхлебать всю эту кашу». — «Да в чем дело?» — изумленно спросила я. «В чем дело, в чем дело... В том, что вы прочли что-то, оскорбившее местные власти. С Синельникова требовали уплату штрафа, а вас обещали через 24 часа выслать из города. Генерал был разъярен». — «Вы меня разыгрываете, — отвечала я, смеясь, — хотите напугать. Я читала стихотворения, двадцать раз читанные мною в Москве даже на гимназических вечерах». — «Я не шучу и не разыгрываю вас. Мне еле удалось уломать разбушевавшееся начальство не брать штрафа с гостей, радовавших нас своими талантами, но вам придется подписать бумагу о выезде. Внизу вас ждет с этой бумагой жандармский полковник и два жандарма».

Я не поверила и весело сбежала по лестнице. Меня действительно встретил жандармский полковник, бравый малый, с лихо закрученными рыжеватыми усами. Я решила, что это все инсценировка, подошла к нему и проговорила: «Ну, бросьте шутить, полковник, идемте ужинать с нами». — «Я прошу не говорить со мной подобным тоном, когда я нахожусь при исполнении служебных обязанностей. Потруди-

[1] Каменщик

«Каменщик, каменщик, в фартуке белом,
Что ты там строишь? Кому?» —
«Эй, не мешай нам, мы заняты делом,
Строим мы, строим тюрьму». —
«Каменщик, каменщик, с верной лопатой,
Кто же в ней будет рыдать?» —
«Верно, не ты и не твой брат, богатый,
Незачем вам воровать». —
«Каменщик, каменщик, долгие ночи
Кто ж проведет в ней без сна?» —
«Может быть, сын мой, такой же рабочий.
Тем наша доля полна». —
«Каменщик, каменщик, вспомнит, пожалуй,
Тех он, кто нес кирпичи!» —
«Эй, берегись! под лесами не балуй...
Знаем всё сами, молчи!»

тесь подписать», — строго отчеканил полковник, протягивая мне перо и бумагу. В ней было написано, что я «должна в двадцать четыре часа покинуть город, за то, что позволила себе со сцены оскорбить местные власти».

Я ничего не поняла, но подписала бумагу с легким сердцем, потому что все равно рано утром мы все уезжали из Ростова. Я постаралась поскорее забыть эту, как мне тогда показалось, «ерунду» и недоразумение. Мне хотелось есть, посидеть в веселой компании. Волкенштейн поздравил меня с тем, что я так легко отделалась, и мы пошли ужинать.

На другой день в 8 часов утра раздался стук в дверь моего номера, и незнакомый мужской голос попросил позволенья войти. Я открыла дверь, передо мной стоял жандармский полковник, не тот, что вчера.

«Потрудитесь дать прочитанное вами вчера стихотворение «Каменщик», — произнес неприятный посетитель.

«У меня его нет, я читала напамять. Да в чем дело? Это стихотворение я читаю в Москве на гимназических вечерах».

«Да вы знаете, с какой целью был устроен вчерашний благотворительный концерт?» — спросил жандарм.

«Нет, — отвечала я, — я не видела афиши».

«Ну, так посмотрите», — и он развернул передо мной громадный лист, на котором в заголовке большими буквами было напечатано приблизительно следующее: «Такого-то числа и дня устраивается благотворительный вечер атаманом Войска Донского. Собранные деньги поступят на постройку в городе Ростове образцовой тюрьмы».

Тут я дала себе раз навсегда слово никогда не участвовать в благотворительных вечерах, не посмотрев прежде на афишу.

Товарищи смеялись, но немного побаивались садиться со мной в одно купе, увидев утром на вокзале ожидавших меня жандармов, которые были присланы для того, чтобы проверить, точно ли я «покинула» город.

Не успели мы прописаться в воронежской гостинице, как появился частный пристав с бумагой, и я должна была и тут дать подписку в том, что не буду произносить со сцены и с эстрады ничего оскорбительного для местных властей.

И в Москву было дано знать о моем «преступлении».

Когда я осенью разговаривала с директором императорских театров Теляковским, он просил меня: «Расскажите, что вы такое натворили весной в Ростове-на-Дону, вот у меня бумага с донесением о вашей неблагонадежности».

Я ему рассказала. «Да ведь это — анекдот, это бесподобно!» — рассмеялся он и разорвал бумагу.

В Воронеже к нашей дружной компании присоединился Эфрос, и несколько дней с нами провел известный талантливый художник Константин Алексеевич Коровин, приехавший по своим личным делам в этот город.

Наша сыгравшаяся труппа и слаженные пьесы имели большой успех у воронежской публики.

Приехав в Москву, я с грустью распростилась со своими товарищами, потому что на следующий сезон подписала контракт в императорский Московский Малый театр. Еще до гастрольной поездки нашей труппы у меня произошел конфликт с Коршем, и я должна сознаться, что вела себя глупо, поддавшись минутному порыву ложного самолюбия.

Дело было так. Корш приобрел пьесу Ведекинда «Лулу». И ему, и Синельникову она очень понравилась, оба предвидели в ней «гвоздь» сезона, но актрисы на роль Лулу в труппе, по мнению Синельникова, не оказывалось. Постановили пригласить на эту роль служившую у них сезоны 1904/905 и 1905/906 годов, имевшую большой успех прекрасную актрису Карелину-Раич. Карелина-Раич согласилась принять приглашение, но потребовала жалования тысячу рублей в месяц. У нас высшая ставка была семьсот рублей, и получали ее Блюменталь-Тамарина, Лепковский, Светлов, Чарин, Радин и я. Синельников очень хотел поставить «Лулу», он ценил Карелину-Раич как актрису, и театр пошел на ее условия. Узнав об этом, я обиделась и заявила: «Не хочу получать меньше Карелиной-Раич. Я два года несла на своих плечах большую часть репертуара, выхаживала вместе с Синельниковым молодых актрис, имела успех — и вдруг такая разница в оплате труда! Не хочу. Давайте и мне тысячу рублей».

И Корш, и Синельников сказали, что прибавить мне одной невозможно, все остальные обидятся и потребуют прибавки, которой не выдержит бюджет. Одна же актриса, приглашенная на специальную роль, будет как гастролерша стоять особняком. Долго меня уговаривали не капризничать, быть выше мелкого самолюбия, но я упорствовала.

Вероятно, и Синельников, и Корш думали, что мне не захочется расставаться с Москвой, с мужем, а в Малый и Художественный едва ли меня пригласят. Случилось иначе. Когда я уже начала вести переговоры с Харьковом и с отчаянием думала о том, что придется в корне ломать жизнь мужа, который собирался ехать со мной и работать в харь-

ковской газете, я получила приглашение от директора императорских театров Теляковского — притти в контору для переговоров. Я была поражена неожиданностью. Кто сказал ему про меня? Ведь он в театре Корша не бывал.

Оказалось, что это сделал художник К. А. Коровин. Он очень часто бывал в театре Корша, видел меня в моих удачных ролях, хвалил меня Теляковскому как актрису и сказал, что я свободна, что благодаря Ленскому меня не приняли в Малый театр. Теляковский в это время был не в ладах с Ленским и рад был, как говорится, «насолить», пригласив меня без его ведома на первое положение.

Вокруг этого приглашения поднялась и газетная шумиха. Муж писал мне в Полтаву в письме от 8 марта:

«Какой-то хулиган из «Русского слова» что-то разнюхал про твое поступление в Малый театр и уже два раза пишет мерзости самого кабацкого тона. И повторять противно. Я сначала было страшно озлился, думал, что надо что-нибудь предпринять. Но потом собрал себя. Конечно, на всю эту мерзость и подлость надо только наплевать. У каждого вызовет это только презрение к газетному хулигану. Думаю, и ты так отнесешься. И не хочется думать, какая подкладка у собачьего лая. Мне только больно, что причиною этого, конечно, я, что вдохновляет желание сделать гадость мне, зависть ко мне, месть за мое нескрываемое презрение к этому газетному отбросу. Да, от этой мысли мне больно. Но смягчает эту, каждый раз при такой глупой выходке ощутимую боль мысль, что слишком ты высоко стоишь, чтобы могла тебя достичь наглость проходимца и мерзавца. И еще больно, что так мерзки наши газетные нравы, и растет ненависть к газетному мирку».

Я ему ответила в письме от 11 марта из Полтавы:

«И ты в своем сегодняшнем письме пишешь о «гнусностях» «Русского слова». Ты находишь, что надо пренебречь, и, знаешь, я находила бы то же самое, если бы дело шло о клевете на меня как на человека. Но разве допустим такой тон относительно меня как артистки на страницах той самой газеты, где меня три недели назад расхваливали за исполнение роли м-сс Уоррен и вообще хвалили весь этот год? Слишком тяжко досталось мне мое артистическое имя, чтобы можно было позволять обдавать его грязью и мерзкими сравнениями».

Мы, актеры, были тогда бессильны перед подобными выходками личного характера. Теперь я читаю на страницах «Советского искусства» возражения даже на критические, серьезные статьи. Актер объясняет и отстаивает свою точку зрения.

Тогда же оставалось только молчать. Эфрос знал газетные нравы.

О приглашении в Малый театр я сказала Синельникову и товарищам только по приезде с гастролей, в поездке не хотелось чувствовать себя актрисой чужого театра.

Все расстались со мной с большой грустью, и Синельников был уж сам не рад, что из-за одной пьесы затеял всю эту историю. Но отступать было поздно, и мой переход в Малый театр стал совершившимся фактом.

М. М. БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА

Передо мной лежит последнее письмо Марьи Михайловны от 11 апреля 1938 года из санатория «Барвиха»: «Милая, дорогая моя Надечка. Вчера привезли мне твое письмо. Я была очень, очень рада. Одновременно привезли и письмо от Синельникова, которому я, к стыду моему, не писала почти год, а ты знаешь мою любовь и благодарность ему за все, что он для меня, как для актрисы, сделал. Во время болезни я ему написала, просила меня простить за долгое молчание, и вот старик мне прислал письмо. Так что 9 апреля был для меня великолепный день, я от тебя и от Николая Николаевича получила весточки, от самых любимых и преданных друзей. Старик после гриппа очень ослаб, пишет, еле двигается. Как мне временами бывает грустно, что оба вы, мои любимые друзья, так далеко от меня. Если бы жили в Москве, как бы часто можно было видеться и вспомнить далекое молодое прошлое...»

Да, нам было что вспомнить с дорогой Марьей Михайловной. Два года мы проработали вместе в театре Корша, а осенью 1908 года, когда я перешла в Малый театр, она переехала к нам, и мы прожили с ней вместе ровно 25 лет, до того года, как она получила отдельную квартиру. Дружба наша была крепкая, неразрывная. Мы с ней делились радостями и горестями — и жизненными и театральными. Я не только горячо любила Марью Михайловну, но благоговела перед ней и почитала ее как человека и как актрису.

В ее многострадальной жизни театр был утешением, радостью, в театре она забывала все, отдавалась ему всецело, загораясь огнем творчества, и театр сторицей заплатил ей за эту преданность. Я мало знаю актрис, которые пользовались бы такой любовью публики и такой широкой популярностью, как Марья Михайловна. Она была поистине «народной» артисткой. Ее знал весь СССР, рабочие, крестьяне, служащие, интеллигенция, молодежь, люди среднего возраста, старики и дети. Марья Михайловна была для всех «своя», «родная». С кипучей энергией, с энтузиазмом, сохранившимся до самых последних дней ее долгой жизни, она успевала играть в театре, выступать в концертах, читать по радио, сниматься в кино, участвовать в поездках в провинцию и в колхозную деревню. Когда я, живущая последнее время большую часть года вдали от Москвы, приезжала в столицу, мне нужно было изловчиться, чтобы поймать моего дорогого друга в промежутках между репетицией, спектаклем, концертным выступлением или съемкой в кино. Ей редко удавалось отдохнуть хоть полчаса в день. Она уходила из дому в десять часов утра, возвращалась, чтобы наскоро пообедать, и опять работала часто до двух часов ночи, порою даже снимаясь для кино по ночам. Она никогда не спала больше шести часов в сутки, потому что утром любила сама прибрать комнату и распорядиться по хозяйству. Она часто говорила о себе, шутя, слова Кукушкиной из пьесы Островского «Доходное место» — роль, которую она замечательно играла: «У меня чистота, у меня порядок». И она никому не доверяла поддерживать эту чистоту и порядок. Бывало, с раннего утра, в плюшевом зеленом халатике, столь памятном мне, в фартуке, повязав голову платком, с метелкой и тряпкой она бегала по дому, вытирая пыль с бесконечного количества вазочек, фарфоровых чашек и тарелок, статуэток, картин и портретов, которые украшали ее комнату и полочки на стенах. Друзья и знакомые дарили ей эти, любимые ею, вещицы. Она любила, чтобы у нее в квартире было красиво и уютно. Она успевала сама вышивать какие-то красивые подушки и салфеточки, украшавшие диваны, кресла и столы. Когда мы жили вместе, то в нашей квартире у нее было две комнаты — спальня и гостиная, она же столовая. Мне до сих пор, когда приезжаю в свою квартиру в Мамоновском переулке (теперь переулок Садовских), все кажется, что за дверью раздастся ее милый голос, выскочит она, куда-то бегущая, спешащая, на ходу крепко обнимет меня и проговорит: «Некогда, Надя, некогда, иду на репетицию, только после спектакля увидимся, тогда поужинаем вместе и наговоримся досыта». С особенным умилением вспоминаю я ее подвижную, сухонькую, маленькую фигурку в восемнадцатом-двадцатом годах, когда в квартире не действовало центральное отопление и мы во всех комнатах поставили нещадно дымившие железные печки. Марья Михайловна ходила в теплом капоре, в меховой кофте, в валенках, с утра

топила печку в своей комнате, ставила чайник, чтобы погреться чайком или кофейком, если таковой имелся, плакала от дыма, щипавшего глаза, а потом забывала все неудобства тогдашней жизни, взявшись за изучение роли и увлекшись создаваемым образом. Слезы высыхали, она весело смеялась над текстом и прибегала поделиться со мной радостью, что ей удалось найти нужные краски для роли. Тут же она бежала (она всегда бегала, а не ходила) в кладовую, где стояли сундуки с платьями и париками, быстро находила нужные ей вещи, одевалась и приходила показаться мне. Сразу в ее воображении возникал весь внешний облик творимого ею образа. Она не могла работать над ролью, не поглядев на себя в зеркало. Все орудия производства были у нее под рукой. Она никогда не играла в так называемых «казенных» костюмах и париках. Даже после революции, когда наступило счастливое для актрис время и за них обдумывал и осуществлял костюмы театр, она предпочитала играть в своих платьях. Они все у нее были «настоящие», строго соответствовавшие эпохе, в которую происходило действие пьесы. В свое время она покупала их на базарах в провинциальных городах, где ей приходилось играть, и в Москве у разных старух, хранивших их в своих сундуках. Она владела такими замечательными шалями, наколками и чепцами для пьес Островского, какие и в Малом театре не всегда найдешь.

В эпоху увлечения формализмом, условным театром, гротеском, когда режиссеры и художники требовали точного выполнения костюмов по эскизам, часто вычурным, утрированным и непонятным, Марья Михайловна с большим трудом расставалась со своими «настоящими» костюмами. Но она привыкла подавать пример дисциплины, уважения к режиссеру и художнику и подчинялась их требованиям. Кроме того, очень гибкая, она под напором буйствующих новаторов готова была признать, что ее взгляды немного устарели и, может быть, молодежь права в поисках новых форм. Но все-таки она чувствовала себя как-то не по себе в этих новых формах и была несказанно счастлива, когда в театре наступило главенство социалистического реализма. Она поклонялась Художественному театру, Константину Сергеевичу Станиславскому и все жалела, что у нее нехватает времени вплотную заняться его «системой».

Когда в 1933 году был расформирован бывший театр Корша и артисты, составлявшие его труппу, приглашены в разные театры, окружавшие Марью Михайловну считали, что она должна попасть в МХАТ, так как в этом театре нет



М. М. Блюментал-Тамарина и Н. А. Смирнова.

равной ей актрисы на ее амплуа. Сама Марья Михайловна, будучи исключительно скромным человеком, всегда сомневалась в себе, несмотря на популярность и на ту оценку, которую ей дали партия и правительство, наградив высоким почетным званием и орденами. Все же и она думала, что в Художественном театре она найдет большее применение своему таланту, чем в Малом, где есть такие сильные артистки на ее роли, как Рыжова, Массалитинова, Турчанинова. Я видела, как она «боялась» вступить в труппу Малого театра, робела, как девочка, смущалась, что кому-нибудь помешает, лишит кого-то роли, вызовет неудовольствие. «Расскажи мне, Надя, какие эти актрисы, мои будущие «соперницы», сердитые или добрые, очень завистливые до ролей или не очень? Ведь вот я люблю играть, я жадная на роли. Если отдают роль другой актрисе, я огорчаюсь, беспокоюсь, иногда ночь не сплю из-за этого, но на нее не сержусь, понимаю, что ей тоже охота играть, вхожу в ее положение. Такие ли они? Или они свое недовольство будут переносить на меня и будут дуться, косо смотреть? Вот этого я не переношу, это для меня нож острый».

Сама Марья Михайловна всегда признавала талант и мастерство таких прекрасных актрис, как Бурдина, с которой она делила роли у Корша, или Е. П. Шебуева, с которой встретилась в Московском драматическом театре (где служила с 1915 по 1922 год). У нее установились с ними самые теплые, дружественные отношения.

Перед О. О. Садовской она преклонялась и никогда не позволяла даже другим сравнивать их таланты. Она всегда ставила Ольгу Осиповну выше себя и искренно и горячо восхищалась ею. А между тем в сравнении ее с Ольгой Осиповной нет большого преувеличения. Правда, Ольга Осиповна была незаменима в русских пьесах, но зато она никогда не играла иностранного репертуара, а Марья Михайловна замечательно играла и немок, англичанок, евреек. Прекрасно владея русской речью, она в то же время мастерски передавала акцент и ритм каждого иностранного языка. Диапазон ее был огромен: Матрена во «Власти тьмы» Л. Толстого, изящная английская леди в пьесе «Мисс Гоббс» Дж. Джерома, старая дева немка — тетя Франциска в «Родине» Зудермана, сваха в «Женитьбе» Гоголя, еврейка из черты оседлости, — и каждый образ передавался ею с тончайшими характерными чертами.

Я старалась рассеять опасения Марьи Михайловны, что в Малом театре ее встретит недружелюбный прием, и гово-



Н. Светлов, А. Петровский, М. Блюменталь-Тамарина. Ю. Васильева. И. Мальская, А. Остужев, Е. Вековская. «Дети Ванюшина» С. Найденова.

рила, что мой собственный опыт и наблюдения убедили меня в том, что в Малом театре нового пришельца встречают, как пассажира, вошедшего в Курске в купе вагона, идущего из Сочи в Ленинград. Все уже удобно устроились, познакомились, подружились, и вдруг кто-то нарушает покой. На него косятся, ему неохотно указывают место, отодвигают свои вещи, отмалчиваются, но потом понемногу начинают разговаривать, угощать бутербродами и конфетами и к концу пути уже жалеют расставаться, просят записать адреса и телефоны и зовут к себе в гости.

Она очень смеялась над этим сравнением и потом признала мою правоту.

Когда я перешла из провинции в театр Корша, Марья Михайловна была уже любимицей московской публики. В провинции я тоже слыхала о ней много хорошего, но служить с ней мне не приходилось.

Она внимательно и ласково отнеслась ко мне, была очень приветлива на репетициях, столь волновавших меня, говорила, что московская публика восприимчива, отзывчива, особенно молодежь, и что мне бояться нечего. Я сразу почувствовала к ней большую симпатию, очевидно взаимную, потому что мы с ней быстро сошлись и подружились.

Она посвятила меня во все подробности своей интимной жизни. Больше всего меня поразила ее беззаветная, самоотверженная любовь к мужу — талантливому актеру и режиссеру, в то время директору театра Московской оперетты. Он был ее первой и единственной любовью, несмотря на горе, которое он причинил ей, уйдя к другой женщине и бросив ее с двумя маленькими детьми без всяких средств к жизни.

Марье Михайловне пришлось жить одной в дешевеньких номерах, обмывать и обшивать детей, за которых вечно болела душа из-за невозможности воспитать их, как хотелось, и отсутствия достаточного присмотра с ее стороны, так как она оставляла их на руках необразованной чужой женщины.

До конца жизни сохранила Марья Михайловна беззаветную любовь к детям, заботясь о них и переживая с ними все их радости и печали.

Отец никак не поддерживал их — ни материально, ни нравственно. Но Марья Михайловна продолжала так же преданно и верно любить его и помогать ему во всех затруднениях и горестях его новой жизни. Она говорила мне: «Раз он полюбил другую, значит я не сумела дать ему всего, чего требовала его сложная, талантливая натура». Он часто приезжал к ней

жаловаться на свою новую жену, Марья Михайловна разбирала их ссоры, выслушивала и того и другого, вместе с ними плакала и в конце концов мирила. Жена Александра Эдуардовича, Мария Павловна Никитина, исключительно хорошенькая и способная женщина, из которой он сделал недурную опереточную актрису, обожала Марью Михайловну и считала ее святой.

Я помню, как волновалась Марья Михайловна, когда Александр Эдуардович извещал ее о своем приходе. Она вела себя, как влюбленная девушка, спешила приготовить для него любимые им блюда, вина и фрукты, по-праздничному накрывала стол и ежеминутно смотрела на часы, ожидая его прихода. До слез трогательно было глядеть на нее. А он приезжал утомленный, расстроенный, жаловался и требовал сочувствия.

Он умер внезапно, и на мою долю выпала печальная обязанность сообщить ей об этом. Весть пришла рано утром. По моему лицу Марья Михайловна поняла, что случилось что-то страшное, и воскликнула: «С Блюменталем что-нибудь? Ради бога, говорите правду!» (мы тогда еще не были на «ты»). — «Да, Марья Михайловна, пришли сказать, что он заболел». — «Неправда, он умер!» — закричала она, схватив меня за руку. «Да», — ответила я беспомощно, не сумев постепенно подготовить ее к страшной вести.

Она не заплакала, не растерялась, только смертельно побледнела и после нескольких минут молчания засуетилась, начала спешно одеваться, приговаривая: «Боже мой, боже мой, что же это? Как же? Кто пришел сказать? Как это случилось? Не страдал ли он?»

Я отвечала, что не знаю никаких подробностей. Она быстро собралась и уехала помогать устраивать достойные похороны своему бесконечно любимому мужу, к которому относилась, как к ребенку. Она была уверена, что все, кроме нее, растеряются от неожиданности, что-то забудут, сделают не так, а она будет на своем посту и отдаст последний долг своей верной, преданной любви, она украсит его гроб цветами, она бросит своей любящей рукой первую горсть земли на крышку гроба в раскрытую страшную могилу.

Я поражалась ее мужеству, твердости и деловитости в эти трудные дни. Она дни и ночи проводила около гроба, утешала растерявшуюся Марию Павловну, которая плакала у нее на груди. Когда Марья Михайловна прибегала ненадолго домой, чтобы немного отдохнуть, и делилась со мной и Николаем Ефимовичем своим горем, мы глубоко сочув-

ствовали ей, но она, стойкая и крепкая, не нуждалась в нашей поддержке.

Но когда Александра Эдуардовича похоронили, начались мучительные дни и ночи. Она обливала слезами его письма и портреты, не расставалась с ними, ездила каждый день на могилу и убирала ее цветами.

Теперь ей нужна была наша дружеская поддержка. Но главным помощником в горе была ее беззаветная любовь к театру. Этой любви она тоже не изменила до конца своей жизни.

Тяжелую школу жизни прошла эта женщина и все-таки не стала озлобленной и сумрачной, а осталась жизнерадостной, доброй, веселой.

Все побеждала и спасала любовь к искусству. Зато и театр с самого начала давал ей много радости. Ее любили антрепренеры, ее любила публика, а она любила и умела работать. Все свои образы она брала из жизни, потому что так же страстно любила жизнь, со всеми ее горестями и радостями. Собственные страдания сделали ее чуткой к страданиям людей, а необыкновенный мягкий юмор позволял видеть все веселое и забавное в жизни. Она умела посмеяться, повеселиться и подурачиться.

До революции, когда не было такого широкого простора для общественной деятельности, она и то находила для себя всякие дела и в «Театральном обществе», и в разных благотворительных учреждениях, устраивавших концерты, и в кружках молодежи, интересовавшейся театром.

Я не помню такого времени, когда бы она не спешила. До своих семидесяти девяти лет она была молодой, а в средние годы (я познакомилась с ней, когда ей было сорок шесть лет) — юной, по-детски резвой. Во всех наших затеях она принимала самое горячее участие. У нас в те годы были в моде всякие маскарады, особенно на святках.

Мы обычно изображали бродячую труппу и ездили из дома в дом на праздничные вечера, предупредив хозяев; вваливались веселой компанией с массой всяких инсценировок и «номеров», музыкальных, танцовальных и даже цирковых. Особенно запомнился мне один костюмированный вечер, на котором Марья Михайловна изображала куклу, игрушку, изготовлявшуюся в мастерской Троице-Сергиевской лавры. Она приложила всю изобретательность актерской фантазии к этому костюму, выполнив его в совершенстве, и произвела фурор. Кукла, одетая в розовый тарлатан, со смешным паричком из белой пакли, с торчащей сверху нелепой шляпочкой, с гримом, возбуждающим веселый смех, сидела на палке, прикрепленной под юбкой.

На наших вечеринках Марья Михайловна под конец пускалась обычно в пляс с кем-нибудь из молодежи, вызывая всеобщий восторг.

Уже в последние годы нашей совместной жизни Марья Михайловна, вернувшись часа в четыре утра домой с вечеринки, устроенной актерами театра б. Корша, веселая, оживленная, увлеченно рассказывала, как она много танцовала, с каким удовольствием выпила целых три бокала любимого ею шампанского «Абрау».

Когда однажды у нас, в Мамоновском переулке, устраивался детский маскарад для моих многочисленных племянников, она приняла самое деятельное участие в выдумывании и шитье костюмов, а в день маскарада сама нарядилась и забавляла детей и плясала с ними до утра. Если на наших актерских ужинах и вечеринках не было «Марьюшки», как мы все ее звали, то и веселье было не в веселье, нехватало самого главного зачинщика шуток и проказ. Она никогда не отказывалась прочитать или рассказать что-нибудь, и на наши вечера нетеатральная публика приходила, как на спектакль. Единственно, чего она не умела, — это петь и очень сокрушалась, что не может принимать участия в хоре, которым обыкновенно дирижировал Иван Михайлович Москвин. Все, без исключения, любили Марью Михайловну, а прислуга в нашем доме просто боготворила ее.

Бывало, сижу у себя в комнате на антресолях (у нас была квартира в два этажа) и слышу внизу веселый, заразительный хохот: кухарка, горничная, няня, их гости из соседней квартиры жадно ловят каждое слово знаменитой актрисы, с неподражаемым юмором читающей за кухонным столом рассказы Горького, Чехова, Глеба Успенского, Пантелеймона Романова, а иногда и целые сцены из пьес Островского. Она с одинаковым увлечением читала и у нас на кухне, закутавшись в домашний халатик, и на эстраде большого концертного зала, нарядно одетая, хорошо причесанная, в элегантной обуви.

На свой туалет она обращала большое внимание. У нее было немного нарядов, но все первосортные, заказанные у лучших портных, шляпниц, сапожников. Одна из самых элегантных старушек, каких я знала, она всегда одевалась с большим вкусом, в соответствующем ее возрасту стиле. До конца ее дней Марью Михайловну одевала очень хорошая, известная в Москве портниха Надежда Васильевна Панте-

леймонова. Она любила актрис, брала с них за работу вдвое меньше, чем с «дам» и купчих, одевала с любовью и художественным увлечением. На юбилейный прием по поводу пятидесятилетия служения Марьи Михайловны в театре она сшила ей красивое, изящное платье. Усталая от всяких предъюбилейных приготовлений, Марья Михайловна терпеливо стояла перед зеркалом и поправляла каждую складочку.

Как-то, много лет тому назад, Марья Михайловна, придя с похорон одной артистки, с ужасом сказала мне:

«Надечка, ведь она была красивая женщина, до чего же ее изуродовали в гробу! Расчесали волосы на две стороны, надели какую-то косыночку, нарядили в нечто вроде ночной рубахи, смотреть было неприятно. Когда я умру, дайте мне слово, что вы сами причешете меня, как на концерт, оденете в самое красивое платье, чтобы люди сказали: «Марья Михайловна совсем такая, как выходила, бывало, на эстраду.

Я обещала ей шутя. Но потом много раз при разговоре о смерти она заставляла меня повторять это обещание.

Я видела ее в последний раз в конце августа на даче, близ станции «Новый Иерусалим», где она гостила у родных, уговоривших ее отдохнуть у них от городской суеты. Попрежнему веселая, милая, она радушно и радостно встретила меня. За обедом, устроенным среди роз, под высокими тенистыми деревьями прекрасного сада, она мне вновь сказала:

«Как же, Надечка, будет теперь с твоим обещанием причесать и одеть меня после смерти? Теперь уже пора серьезно подумать об этом, ведь мне семьдесят девять лет. В Москве ты живешь не все время, большей частью в своей Тарусе, ехать оттуда трудно: умру, а ты не успеешь приехать». — «Марья Михайловна, — сказала я уже не шутливым тоном, потому что, расставаясь с ней, я всегда думала: а увижу ли я еще раз мою дорогую, любимую старушечку, ведь уж очень часто она стала прихварывать, — где бы я ни была, я тотчас же прилечу, но ты еще долго проживешь». — «Нет, Надя, уж очень хвораю, пожалуй, не проживу, как хотелось бы мне, до девяноста лет, не увижу еще бо́льшего расцвета нашей прекрасной жизни, не приму участия в праздновании четвертьвекового существования нашей Советской республики, не побываю на параде на Красной площади, не повидаю еще раз в Кремле любимых вождей и Сталина».

Она даже всплакнула. Я ей серьезно сказала:

«Ну, что будет, то будет, дня и часа своей смерти мы не знаем, но в наши годы думать о ней возможно. Я тебе обещаю, что все исполню, как ты хочешь, и в гробу ты будешь красавицей».

Потом она забыла о смерти и каялась, что загородную жизнь под сенью лесов и все красоты природы она ценит теоретически, но гораздо больше любит шумную, кипучую жизнь города и отдыхать предпочитает в одном из наших роскошных санаториев, особенно в Барвихе, где все так комфортабельно устроено, залито электрическим светом, а вечером в громадной гостиной собирается блестящее общество знаменитых людей всех профессий, устраиваются концерты и ведутся интересные беседы на всевозможные темы.

«А здесь: в восемь часов темнота, на улице ни зги не видно, в комнатах тускло горят керосиновые лампы, все уже легли спать, а я сижу одна, как сова. Раньше двух часов уснуть не могу — привычка всей жизни. А природа что: нынче красивый закат, завтра красивый закат, кругом одни деревья, никаких людей — скука! Хоть бы поскорее сезон начался. Только и оживаю, когда сюда приезжают гости».

Когда она переехала из нашей квартиры, то часто горевала, что мы не вместе и не у кого поплакать на груди в тяжелые минуты. В такие минуты примется, бывало, читать адреса, поднесенные ей от разных театров, учреждений, от публики в дни ее юбилеев, которые справлялись и в двадцатипятилетие, и в сорокалетие, и, наконец, в пятидесятилетие ее служения театру. И успокоится дорогая старушечка, заблестят глаза, засветится улыбка. «Да, вот этот любимый никогда и ничем не огорчал меня, только радовал», — говорила она про театр.

Много пьес переиграла я вместе с Марьей Михайловной в спешных постановках Коршевского театра. Мы с ней совсем по-разному работали, и с тем бо́льшим интересом я следила за созданием ею сценических образов.

У Марьи Михайловны прежде всего возникал пластический и звуковой образ роли. От него шла дальнейшая психологическая разработка. Роли она всегда учила вслух и по многу раз повторяла неудававшиеся интонации, стараясь понять причины неудачи. Часто она звала меня прослушать ее и с радостью и вниманием принимала все замечания, продумывая даже те, с которыми не соглашалась. Она не шла непосредственно от своих внешних данных при создании внешнего облика, а старалась приспособить себя к идеальному, с ее точки зрения, облику роли. Жесты и мимика рождались у нее непосредственно, она не работала над ними особо, хотя часто репетировала перед зеркалом в костюме

и гриме. Режиссерскими указаниями она не только дорожила, но не умела обходиться без них. Ей нужна была проверка проделанной ею работы. Она часто не доверяла себе, сомневалась в своих силах. Хорошо, что ей посчастливилось в раннюю пору своей сценической жизни работать под внимательным наблюдением такого режиссера, как Николай Николаевич Синельников. Она никогда не останавливалась в своей работе над ролью, и каждый спектакль вносил в нее что-нибудь новое. Всегда прислушивалась к отзывам критики, и дружественной и недружелюбной, и проверяла справедливость делаемых замечаний, снова и снова обдумывая свое исполнение. Особенно ценила и любила она статьи Николая Ефимовича Эфроса, вкусу которого верила, восхищалась его пониманием актерской души, дорожила его похвалами и горячо благодарила за указанные недостатки.

Прием публики оказывал большое влияние на ее игру. Она расцветала и загоралась, почувствовав контакт между собой и зрительным залом, и увядала, если такого контакта не устанавливалось по вине аудитории, потому что сама она всегда была, как говорят актеры, в «игральном» настроении.

Реакция публики вносила много изменений в исполнение ею роли. На публичной генеральной и на спектакле она всегда сильно волновалась, уже с утра ни о чем другом не думала и жила жизнью изображаемого лица. В эти дни лучше было не попадаться ей на глаза — все равно не заметит или рассердится и скажет: «Не до вас мне теперь, отвяжитесь, у меня сегодня генеральная» (или спектакль), — и все кругом старались не беспокоить и не отвлекать ее.

Когда мы служили в театре Корша, Марья Михайловна всегда торопила меня на репетицию: «Надя, скорей, скорей, да бросьте вы ваш кофе, опоздаем, срам-то какой». И если я не очень торопилась, она убегала, не дождавшись меня.

На репетициях она, поглощенная ролью, ничем не отвлекалась и до слез огорчалась, если роль не ладилась. В пьесе Юшкевича «В городе» у нее не выходила маленькая роль нищей «Машке». Помню, как она мучилась, а Синельников сердился, горячился в своей будке, сжимая кулачки. Марья Михайловна робела, смущалась и терялась. Выходя за кулисы, восклицала: «Что делать, что делать! Все фальшиво, бездарно, не вижу я ее, эту «Машке».

Она никогда не гнушалась самыми маленькими ролями, играя их с такой же любовью и увлечением, как большие. В пьесе Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермер» она играла роль ровно в два слова, но сколько внимания потратила она



М. М. Блюменталь-Тамарина — Настасья Панкратьевна. «В чужом пиру похмелье» А. Островского.

на ее оформление. Специально сшила себе роскошное серое платье с кружевом, заказала парик и в выходе на балу не только обратила на себя внимание публики, но была упомянута почти во всех рецензиях о спектакле.

Всем нам и молодежи она подавала пример бескорыстного служения делу, уменья трудиться, подчиняться дисциплине и не зазнаваться от успеха.

Марья Михайловна не любила фарса, гротеска и для комических ролей пользовалась красками своего мягкого юмора. Из драматических ей особенно удавались роли тихих, забитых любящих женщин, матерей и слуг. О созданном ею классическом образе Ванюшиной в пьесе Найденова «Дети Ванюшина» много сказано в театральной литературе. Мне пришлось с ней играть Людмилу. В роли Ванюшиной она была бесподобна, и нам, актерам, игравшим с ней, доставляло художественную радость слушать ее тихие, ласковые, умиротворяющие речи, смотреть на страдальческое, недоуменное лицо, когда она не понимала, почему же дети ее вышли такими плохими, почему в доме царит ложь и даже разврат, когда они с отцом оба такие добродетельные и так полны любви к ним. Марья Михайловна ярко изображала наивную, простую, немудрящую женщину, неспособную понять всю сложность отношений, создавшихся в семье благодаря крутому, деспотическому нраву мужа, который с ней был даже ласков, которого она любила и жалела всем сердцем, хотя и побаивалась. Она любила детей, баловала их и скрывала от отца все дурное, что она узнавала о них, чтобы он не расстраивался и не гневался.

На моих глазах создавала она в пьесе Леонида Андреева «Дни нашей жизни» свою замечательную роль матери-сводни, продающей прелестную, нежную, хрупкую несчастную Оль-Оль, любящую студента, то развратному старику, отвратительному немцу фон-Ранкен, то пьяному офицеру.

Марья Михайловна ходила по Тверскому (ныне Пушкинскому) бульвару и по Тверской (ныне улице Горького), где прежде обычно прогуливались по вечерам продажные женщины. Она боялась ходить одна и просила кого-нибудь из молодых актеров сопровождать ее. Из наблюдений, собранных во время этих прогулок, Марья Михайловна и создала незабываемый образ. Она была одета, как очень приличная дама, ходила, шаркая больными, подагрическими ногами, утомленными долгой ходьбой в поисках за «покупателем», разговаривала заискивающим, подобострастным голосом с грубыми мужчинами, посылавшими ей вслед насмешки, и

смотрела глазами изголодавшейся, испуганной собаки на тех, с кем торговалась за свой живой товар. Слегка подвыпив в третьем действии, она мурлыкала какую-то легкомысленную песенку или цыганский романс и жадно лакомилась своим любимым мармеладом, купленным на деньги, вырученные за дочь. Она сюсюкала, как маленькая девочка, выпивая «наливоцку» и закусывая «соколаткой» (шоколадкой). И даже становилось жалко, когда горячий юноша студент называл ее оскорбительными именами, а она беспомощно плакала и не понимала, за что.

В пьесе Гордина «Мирра Эфрос», которую мне много раз приходилось играть с Марьей Михайловной, она изображала старую простую еврейку. Она очень хорошо передавала легкий акцент и напевность еврейской речи и вносила в роль характерные черточки, подмеченные ею во время бесчисленных поездок по еврейским городам и местечкам. Она знала в мельчайших деталях жизнь и мелкого и богатого купечества и мещанства, гениально раскрытую в пьесах Островского. Все многочисленные образы, созданные Марьей Михайловной в его пьесах, она взяла из жизни. Она бывала в купеческих и мещанских домах, знакомилась со свахами, приживалками и «странными» людьми, делала свои наблюдения на базарах в приволжских городах, бродила по церквам, где рассматривала старушек богомолок, нищих и странниц.

Галлерея сыгранных Марьей Михайловной типов Островского громадна. Все изображаемые ею женщины были разные, но во всех проглядывала ее индивидуальность: доброе отношение к людям, сочувствие к их страданиям, ласковый смех над их смешными сторонами. Подобно тому, как в жизни не бывает сплошь черного или сплошь белого, так и Марья Михайловна видела людей многокрасочными и многогранными, вне масок и схем, с изменчивыми переливами живых красок. Недаром ее так любили зрители: она обращала их внимание на разносторонность и противоречия человеческого существа, вовлекая в жизнь творимого ею образа. Ей верили и узнавали в этих старушках своих матерей, тетушек, нянюшек и знакомых.

Она неподражаемо талантливо рассказывала почерпнутый ею из жизни материал, с точностью передавая жесты, походку, мимику изображаемых ею лиц. В нашей актерской компании мы слушали и смотрели ее рассказы по многу раз, прося еще и еще раз повторить эти шедевры изобразительно-повествовательного мастерства.

Она никогда не отказывалась и любила, чтобы ее слуша-

ли. Откуда бы она ни приходила, всегда приносила с собой несколько новых рассказов, новых анекдотов.

Марья Михайловна трогательно относилась к животным. Она любила их, как детей, и много возилась с ними. Последнюю ее привязанность — дворовую собачонку — я шутя назвала Дюдька. Так за ней и осталось это прозвище. Марья Михайловна держала ее в комнате и трогательно любила. Дюдька отвечал ей тем же, но он был бродяга и не мог отказаться от удовольствия самостоятельно подолгу гулять по московским улицам. Марья Михайловна надела ему ошейник, выправила собачий паспорт, но всегда страшно боялась, что Дюдька пропадет, его украдут или он падет жертвой уличного движения. «Ну кому нужен такой урод! — говорили ей все кругом. — И на шкуру-то он не годится, да к тому же его не заберут, потому что у него есть на шее номер».— «Что вы, — возражала Марья Михайловна, — он такой обаятельный».

А Дюдька был пестрый песик — белый с коричневыми пятнами, на коротких ножках, помесь таксы с грифоном, с длинным хвостом и большой головой, но с большими черными чудесными собачьими глазами, которые он с обожанием устремлял на свою хозяйку. Когда Дюдька заболел экземой, Марья Михайловна, придя усталая со спектакля или концерта, никогда не забывала намазать ему спину мазью, прописанной ветеринаром, и укрыть его мохнатой тряпкой.

Бывало, приду откуда-нибудь домой, Марья Михайловна встречает тревожным вопросом:

«Не встретила ли ты, Надечка, моего Дюдьку?»

«Встретила, Марья Михайловна, он сидел около подъезда Дома Моссовета, я его звала, но он отвернулся и сделал вид, что не узнает меня».

«Ах, батюшки, пойду его искать, там такое бойкое место, попадет под автомобиль! И чего это он так любит туда ходить, сколько раз ловила я его около этого дома!»

«Вероятно, Марья Михайловна, оттого, что там очень оживленно».

Дюдька, действительно, выбирал для своих уличных наблюдений самые многолюдные места и часто сиживал около трамвайных остановок.

Когда он состарился, его пришлось усыпить, потому что он очень страдал, покрылся ранами и хрипел. Марья Михайловна долго плакала и не захотела уже больше заводить собаки.

Марья Михайловна боялась пятидесятилетнего юбилея своей сценической деятельности. Ею владел суеверный страх, что она не переживет всех волнений, связанных с этим днем. Ее действительно замучили интервьюеры, репортеры всяческих газет и журналов, бесконечные звонки по телефону, просьбы написать что-нибудь о себе, о своих взглядах на искусство. Я пришла к ней утром накануне юбилея; несчастная Марья Михайловна лежала в изнеможении на диване, прося никого больше к ней не впускать. В передней раздался резкий, настойчивый звонок, и кто-то рвался, уверяя, что необходимо ее видеть. Она не выдержала, схватилась за голову, выскочила в переднюю и почти в истерике закричала: «К чорту, к чорту, никого больше не могу видеть!»

Ошеломленный посетитель попятился назад и опрометью сбежал с лестницы.

Юбилей прошел блестяще, все приветствия были проникнуты искренней любовью и уважением. На него не попала и сотая часть публики, желавшей приветствовать любимицу всего Союза. Она играла «Славу» Гусева, произносила слова рабочей, старой матери с неподражаемой простотой и теплотой, без ложного пафоса, и тем сильнее доходили эти слова до сердца зрителей, с восторгом аплодировавших ей.

С подлинным энтузиазмом говорила Марья Михайловна о том, как она рада участвовать в шефских концертах, как любит Красную Армию и как бойцы любят ее.

Ее увлекала жизнь колхозов, и она от всей души радовалась почетному положению, которое заняла в них женщина.

Так же радовалась она, встречаясь и беседуя с знатными стахановцами на фабриках и заводах, где часто выступала в спектаклях и концертах.

Она искренно, восторженно радовалась званию народной артистки и орденам, носимым ею с честью и достоинством.

Помню ее рассказ о посещении Кремля, о том, как просто, ласково говорили с ней товарищи Калинин, Ворошилов, Каганович и сам товарищ Сталин.

Она преданно, искренно, горячо служила советской власти и народу — «не за страх, а за совесть», как говорится. Потому-то так правдиво и проникновенно звучали со сцены все ее слова в пьесах из советской жизни, из жизни колхозной деревни. Поистине редко даже в ком из молодежи я встречала такой горячий пафос и энтузиазм.

«Ах, Надя, как я жалею, что старею, — говорила она мне за два месяца до смерти, — как хочется видеть еще больший расцвет жизни и искусства в нашей стране».

Ее сгубила раньше времени ненасытная жажда все видеть, всюду побывать, всем послужить своим искусством. Чуть не накануне смерти она и репетировала новую роль в Малом театре и снималась в кино.

Она приехала со съемки домой измученная, в третьем часу ночи. Все в доме спали, и Марья Михайловна, продрогшая в холодном павильоне, сама кипятила чай, чтобы согреться. Ей нездоровилось весь этот день, но она перемогла себя и поехала на работу.

Пошла она и на следующее утро на репетицию в Малый театр, но, вернувшись домой, легла в постель, ее знобило. Это было началом конца. Грипп, который Марья Михайловна перенесла на ногах, дал осложнение на не долеченное в предыдущем году ухо, и 16 октября 1938 года Марья Михайловна после продолжительной агонии скончалась в Кремлевской больнице, куда ее перевезли 14 октября. В сознание она не приходила, нежеланная смерть пришла к ней неожиданно, и она едва ли осознала прикосновение ее беспощадной холодной руки.

Я в точности исполнила обещание, данное Марье Михайловне, приехала в морг Кремлевской больницы во время вскрытия ее тела и ждала в соседней комнате.

Мне на руки передали ее маленькое, исхудавшее тело, которое всего два дня тому назад еще жило кипучей, трепетной жизнью.

Я причесала моего дорогого старого друга и одела в то самое платье, в котором она, веселая, праздновала свой пятидесятилетний союз с театром. Парадная и величественная, со спокойным мудрым лицом лежала она в гробу, который весь утопал в цветах, принесенных ее родными и близкими друзьями. Молча и благоговейно стояли они все около гроба в небольшой комнате морга, глубоко опечаленные, но в то же время уверенные, что память о Марье Михайловне не умрет в благодарных сердцах тех, кого она радовала своим талантом и кому показала пример того, как должен жить и служить своей Родине истинный советский гражданин.

В 12 часов ночи мы перевезли ее тело в Малый театр. Громадная толпа народа стояла на площади, встречая прах любимой артистки; нам с трудом очистили проход. Всю ночь и весь следующий день толпы народа проходили по фойе Дома Щепкина, чтобы в последний раз взглянуть на прекрасную артистку и чудесного человека, всем близкого и родного.

День 18 октября был дождливый, но по всей дороге от Малого театра до Донского монастыря шла за гробом толпа народа, а другая ожидала у ворот крематория.

Хорошую, прочувствованную речь сказал над гробом артист Малого театра К. А. Зубов.

Гроб стал медленно опускаться вниз под звуки траурной музыки, но не хотелось верить, что мы больше никогда не увидим милого лица дорогой всем Марьи Михайловны.

А через неделю, в ясный, солнечный день, мы опускали в землю на Новодевичьем кладбище урну с прахом Марьи Михайловны — все, что осталось видимого от этой маленькой женщины, но большого человека и большой артистки. На могиле выросла гора из венков и цветов, а напротив ее могилы трепетали под ветром еще не опавшие листья вишневого сада, посаженного вокруг могилы великого режиссера и актера, столь любимого ею Константина Сергеевича Станиславского.

Они словно посылали ей его привет, словно говорили, что хорошо отдохнуть старому телу после трудов большой плодотворной жизни, оставив на земле вечную благодарную память о себе.

В МАЛОМ ТЕАТРЕ

I

С большим волнением входила я осенью 1908 года за кулисы Малого театра как актриса его славной труппы. Неуютно почувствовала я себя, пройдя артистический подъезд и пробравшись на сцену. Встала сбоку, у занавеса, одна; никто не подошел ко мне. Шла репетиция, «дежурные» лампочки слабо освещали сцену. Задник изображал стену с окнами, на подмостках стояло ложе, широкие ступени спускались от него к полу. Мелькнула тоненькая женская фигурка в длинной, до полу, темной юбке и розовой блузочке. Лицо простое, круглое, русское, но останавливающее на себе внимание ярким светом чудесных черных глаз. Они устремлены с любовью и восторженным вниманием на Александра Павловича Ленского. Молодая женщина читает красивые, поэтичные стихи, поражая бархатным тембром голоса. Мне нравятся ее неуверенность, волнение, робость, что-то детское, ученическое. Прислушиваюсь к словам, узнаю «Франческу да Римини» д'Аннунцио в прекрасном переводе В. Брюсова и В. Иванова. Франческу играет любимая ученица Ленского, год тому назад принятая в труппу Малого театра, Вера Николаевна Пашенная.

Репетиция идет с большим подъемом. Пьеса нравится и режиссёру и актерам, большей частью ученикам Ленского. Меня тоже увлекает репетиция. Мне нравится Остужев — Паоло, Ленин — Джанчотто.

Кончилось действие. Ко мне подходит В. Н. Пашенная и говорит, что очень рада моему приходу в Малый театр, что она моя горячая поклонница. Так же ласково встретил меня и Александр Алексеевич Остужев, товарищ по школе (когда я кончила, он перешел на второй курс). Мне стало теплее в стенах Дома Щепкина и не так тоскливо было смотреть на суровое лицо Ленского, который сердился на меня за то, что



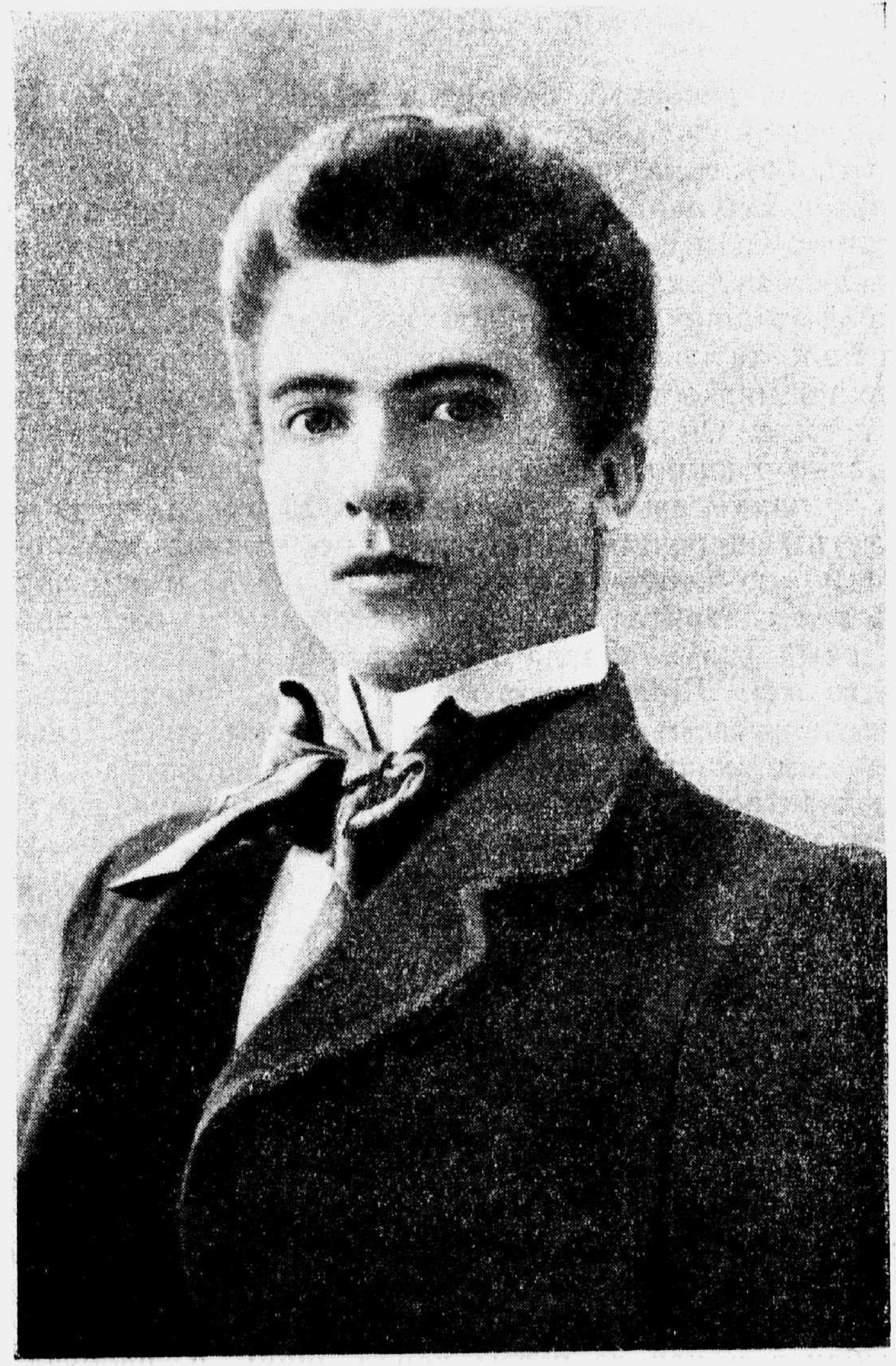
В. Н. Пашенная.

Теляковский непосредственно пригласил меня в Малый театр, не уведомив его как главного режиссера. Я-то тут была не при чем, но он не верил, что я не имею отношения к кампании, которая велась против него, и не подозреваю интриг чиновников конторы, не выносивших ничего свежего в своем болоте. Я очень страдала от его отношения и решила всем дальнейшим поведением доказать Ленскому свое уважение и преклонение перед ним как перед актером и режиссером. Я от души желала успеха «Франчески» и с увлечением ходила на репетиции, особенно после театра Корша, где такие пьесы не шли. На спектакле я сильно волновалась, чувствуя, что публика скучает, считая пьесу длинной и недостаточно действенной. Мой муж многого ждал от Веры Николаевны Пашенной и был разочарован. Он писал, что она не передала всей тонкости роли, была однообразна и не в стиле д'Аннунцио. Да и трудно молодой, начинающей актрисе справиться с такой сложной ролью, вынести на своих плечах пьесу, недостаточно сценичную в общепринятом смысле слова. Искренность Пашенной, ее лицо, ее почти детское, передававшееся мне волнение и главное — голос, волновавший независимо от смысла произносимых слов, покорили меня, и я от души хотела ей успеха. Публика же предъявляла к ней требования, как к настоящей актрисе, а не как к талантливой ученице, какой являлась Вера Николаевна в ту пору.

Дарование ее развивалось на моих глазах. Она попала в Малый театр в счастливое для нее время и была единственной молодой актрисой на первые роли. К ней бережно и любовно относился А. П. Ленский и, умирая, поручил А. И. Южину позаботиться о ее судьбе, о чем мне рассказал сам А. И. Южин.

«Франческа» успеха не имела, что сильно повлияло на Ленского.

Узнав о тяжелом душевном состоянии Ленского, о его неприятностях с дирекцией, я не решалась заговорить с ним о себе и о предназначенных мне ролях. Наконец, я набралась храбрости и выяснила свое положение. Для первого выхода перед публикой Малого театра мне предложили выбрать пьесу из текущего репертуара, на которую понадобится не больше трех репетиций. К таким требованиям Ленского подошла только «Последняя жертва» Островского. Мне не хотелось выступать в этой роли после М. Н. Ермоловой, но ничего другого не оставалось. Меня очень утешало, что в спектакле занята О. О. Садовская и что первую сцену я веду с ней. Флора Федулыча играл К. Н. Рыбаков, с кото-



А. А. Остужев.

рым я встретилась впервые. Он внимательно присматривался и прислушивался ко мне на репетициях, ободрял, с ласковой готовностью повторял сцены, если я его просила. Я почувствовала для себя в этом, совсем незнакомом мне человеке, которого я очень ценила как актера, большую нравственную опору.

Когда я, девочкой, бывала в Малом театре, К. Н. Рыбаков перешел уже на характерные роли. В молодости он играл любовников и, как мне рассказывали, был грубоват в лирических сценах, мало темпераментен в передаче бурной страсти и не имел того успеха, каким стал пользоваться, когда перешел на новое амплуа. Тут он нашел себя, и его большой талант развернулся во всю ширь. Особенностью игры Константина Николаевича была четкость штриха и в то же время мягкость, легкость — ни малейшего нажима, никакого шаржа. Он создавал сочные, яркие, полные задушевности, тонкого юмора образы. То ли он никогда не брался за роли, не подходившие к его индивидуальности, то ли он обладал таким широким диапазоном, но каждая роль оказывалась ему «по плечу», и я ни разу не читала о нем «ругательных», как говорится на нашем актерском языке, рецензий.

Первый раз я видела Константина Николаевича в «Старых годах» Шпажинского. На меня, пятнадцатилетнюю девочку, пьеса произвела большое впечатление. Написанная с хорошим знанием сцены, с ролями, специально подогнанными к актерам Малого театра, она разыгрывалась концертно. Рыбаков играл богатого помещика Рахманова, влюбившегося в дочь мелкопоместного дворянина Машеньку, которую исполняла принятая в 1888 году в Малый театр молоденькая Е. К. Лешковская. Рахманов похищает дочь у старика отца и насильно женится на ней. Гордая Машенька вначале не подпускает к себе сумасбродного мужа, привыкшего к всеобщему подчинению, держит себя независимо и с большим достоинством. Недоступность Маши разжигает его любовь. С досады Рахманов приближает к себе прежнюю любовницу, экономку Клавдию, которую со всем совершенством своего мастерства и таланта играла М. Н. Ермолова. Пьеса кончается тем, что Маша укрощает мужа, он становится «ручным» и нежным, а она, воспитывая и подчиняя его своему влиянию, сама влюбляется в него.

Рыбаков в начале пьесы давал ширь и необузданность русской натуры, взрывы гнева и самодурства, затем очень тонкими штрихами рисовал постепенное перерождение. В последнем действии перед вами появлялся совершенно укрощенный, нежно влюбленный муж, глаза которого сияли при взгляде на счастливую своей победой, радостную Машу.

Е. К. Лешковская, только что кончившая школу, сразу покорила всех непосредственностью, искренностью и совершенно особым женским обаянием. «Вот восходящая звезда», — говорили вокруг меня. «Какая прелесть, какая непосредственность!» — слышала я восклицания в соседних ложах. Я тогда была в Малом театре третий раз в жизни, твердого суждения еще не имела, и все в нем меня восхищало.

Года через три после этого я видела Константина Николаевича в «Плодах просвещения» Л. Н. Толстого. Все те, кто помнит эту постановку, подтвердят, что спектакль был даже для тогдашнего Малого театра исключительным. Каждая роль, а их очень много в этой комедии, исполнялась не просто хорошо, а отлично, первосортно.

Звездинцев, в исполнении Рыбакова, глубоко верил в существование духов умерших людей, с которыми можно общаться при посредстве медиума. Чудеса, происходящие на спиритических сеансах, поглощали его всего: восторженное, умиленное лицо, глаза, устремленные куда-то по ту сторону суетливой пустой жизни богатого барского дома, управляемого его женой. Даже разоблачение горничной Тани, проделывающей все «чудеса» на сеансах, не образумило Звездинцева и не разрушило его веры в духов. Когда Таня бросает на стол бумагу, которую должен подписать Звездинцев, и кто-то из присутствующих в недоумении спрашивает, как попала бумага на стол, как могли бестелесные духи бросить ее, Рыбаков, держа бумагу перед собой, восторженно, убежденно, с блаженной улыбкой восклицал: «А вот попала!», вызывая в зале взрыв смеха. Когда Таня играла на гитаре, а затем ударяла ею по голове Звездинцева, он, потирая рукой ушибленное место, торжествующе глядел на окружающих, как бы говоря: «Смотрите, неверующие, что творят невидимые духи». В зрительном зале опять взрыв смеха.

Походка, жест у Звездинцева — Рыбакова были такие, словно он сделан из резины и отскакивает от всего, как мяч. Он достигал впечатления своеобразного легкомыслия, порхая, несмотря на грузность своей фигуры. Особенно контрастировала его легкость с фигурами мужиков, пришибленных бедностью, малоземельем, тяжкими думами о хлебе насущном: «Земля наша малая, не то что скотину, куренка — и то, скажем, выпустить некуда». Серьезные, озабоченные лица мужиков, тяжелые фигуры в лаптях и полушубках — и рядом улыбающийся, порхающий барин со своими «духами». Идея

пьесы ярко передавалась благодаря предельной жизненности игры и совпадению с замыслами Л. Толстого, а потому зритель не чувствовал отсутствия режиссерской воли, режиссерского внутреннего плана. Режиссер нужен был лишь для того, чтобы внешне оформить спектакль и не мешать актерам, не отвлекать от них внимания.

А вот Рыбаков в пьесе П. Гнедича «Венецийский истукан» — жирный, сонный, отупевший старый боярин, который только ест, спит, опивается квасом в жаркие летние дни. Лицо глупое-глупое, глаза бессмысленные и поступь тяжелая, словно каждая нога три пуда весит, и это — после порхающего Звездинцева.

В какой-то пьесе Шпажинского, кажется — в «Кручине», Константин Николаевич играл Ревякина, человека с горячим полным любви сердцем, который согревает всех вокруг. Смотря на его лицо, движения, вслушиваясь в интонации голоса, вы ощущали это сердце, страдающее за всех и готовое всем помочь: становилось легче жить, оттого что на свете есть такие люди.

Рыбаков — полковник Олтин в «Старом закале» Сумбатова опять иной: благородный, крепкий в своих чувствах, верный долгу и любви, в которой нет ни тени эгоизма, а лишь забота о любимой женщине. Он верил жене, уважал ее и не стал «застить солнца цветку». Узнав о любви своей жены к молодому красавцу, князю Белоборскому, которого с блеском и горячим темпераментом играл автор пьесы — Сумбатов-Южин, Олтин — Рыбаков идет в бой с намерением погибнуть и освободить жену, чтобы она могла быть счастливой с его соперником. Умирая от как бы случайно полученной раны, Константин Николаевич теплотой и благородством игры вызывал слезы в зрительном зале.

Интересно сопоставить в исполнении Рыбакова образ купца в пьесах Островского с образом купца новой формации, выведенного в пьесе Сумбатова «Джентльмен». Рыбаков — Васильков в «Бешеных деньгах» — человек, ворочающий большими коммерческими делами, простой, даже наивный, говорящий на приволжском наречии, не знающий ухищрений и лукавства светской жизни, простодушный в быту и сметливый и прижимистый в делах, — человек сильной воли, покоряющий красавицу Лидию этой силой и большой любовью. Умное, милое, доброе, серьезное лицо, обаятельная простота.

И рядом — образ Лариона Денисовича Рыдлова («Джентльмен»). Это богатый московский купец, пытающий-



К. Н. Рыбаков.

ся устроить свой дом на «аглицкий манер», поддержать свою репутацию настоящего европейца и покупающий себе жену — красивую дочь учителя, которую он зовет по-английски Кэт. Надо было видеть лицо Константина Николаевича, глупую, самодовольную улыбку, надутую важность и прорывающуюся сквозь поверхностный лоск непочатую грубость «купецкой» природы, роднящей его с Тит Титычем Брусковым или с Диким из «Темного царства» Островского.

Я не ошибусь, если скажу, что Рыбаков играл почти во всех пьесах Островского. Достаточно назвать такие роли, как Большов («Свои люди — сочтемся»), Беневоленский («Бедная невеста»), Васильков («Бешеные деньги»), Дикой («Гроза»), Юсов («Доходное место»), Несчастливцев («Лес»), Флор Федулыч («Последняя жертва»), Великатов («Таланты и поклонники»), чтобы стали ясны величина и многогранность его таланта. Если прибавить, что каждую роль он играл ярко, характерно и ни один образ не походил на другой, то станет понятно, какой большой фигурой был Рыбаков даже среди блестящей труппы Малого театра конца девятнадцатого и начала двадцатого века.

Вот с ним-то я и встретилась на своей первой репетиции в Малом театре. Я много раз играла Юлию Павловну с очень неплохими Флорами Федулычами. Последний из них в театре Корша — Е. А. Лепковский. Мне казалось, что роль у меня сделана, продумана, прочувствована, — и вдруг от поклона, с каким вошел на сцену Константин Николаевич, от того, как он посмотрел на меня, все мое самочувствие изменилось, я ощутила что-то новое, чего не переживала раньше в этой сцене. Он, слегка склонив голову набок, окинул меня взглядом, каким рассматривают «статьи» покупаемой дорогой лошади, затем перевел глаза на обстановку комнаты, скользнул взором решительно по всем предметам и после моих слов: «Прошу садиться», опустился против меня в кресло. Я невольно вспыхнула и не знала, куда деваться от пронизывающего взгляда, который сверлил меня, как бурав, в то время, как на лице его играла добрая улыбка и голос был полон как бы отцовской ласки. Необыкновенен был контраст между выражением глаз и улыбкой. Убедившись, что Юлия как женщина не утратила ничего за те десять лет, что он ее не видал, Флор Федулыч — Рыбаков успокаивался, взгляд его терял остроту, и он принимался за проведение намеченного им плана действия, каждой фразой выпытывая у смущенной Юлии Павловны нужные ему сведения о ее личной жизни.

Осмотр окончен. Все выведано. «Честь имею кланяться», — говорит Рыбаков и идет к выходу. Я облегченно вздыхаю — так измучили меня этот допрос и разглядыванье. У самой двери, как бы подводя итог приобретенным сведениям, Рыбаков оборачивался и, говоря ничего не значащую фразу: «Росси изволили видеть?», задерживал проницательный взгляд на моем лице и медленно произносил: «Хороший актер. Оно довольно для нас непонятно, а посмотреть следует».

Точно свинцовый потолок тюрьмы раздвигался надо мной, открывалось синее небо и врывался свежий воздух, когда оканчивался этот тягостный визит. Каково же было мне во втором действии итти просить денег для своего проигравшегося любовника у человека, которому я в ответ на его вопрос, не нуждаюсь ли я в чем-нибудь, сказала: «Ничего у родных и знакомых, Флор Федулыч, ничего, — это мое правило». Рыбаков в первой половине сцены был жесток и беспощаден, хотя и изысканно вежлив, когда же, растроганный моей мольбой, он приносил мне пакет с деньгами, а я бросалась к нему и горячо его целовала, он произносил знаменитую фразу: «Этот поцелуй дорогого стоит», потрясенный силой моего душевного порыва. Словно остолбенев, он проводил рукой по лицу, на котором как бы остался еще след моего поцелуя, устремлял на меня глаза с нежной лаской и сожалением и шопотом произносил: «Да, дорогого стоит — это от души». Когда я уходила, он долго не двигался и медленно повторял: «Да, это от души — дорогого стоит».

Стоя за кулисами, я слушала эти слова, и они давали мне зарядку на следующий спектакль. Они обязывали вложить в поцелуй всю силу благодарности и радости, что удалось достать деньги и пусть путем унижения, но спасти любимого человека.

В третьем действии, когда я, узнав об обмане, растерянная, убитая, кидалась к Флору Федулычу, лепеча бессвязные слова, я видела на его лице искреннюю жалость, почти слезы. Константин Николаевич играл Флора Федулыча сложно, не просто хищником, желающим воспользоваться положением несчастной, растерявшейся, обманутой женщины, которая ему нравится и которую он хочет купить, а человеком, оценившим силу ее любви и желающим помочь ей перенести горе. Я не идеализировала Юлию. Я не забывала, что она купчиха, воспитанная средой и мужем, знающая цену деньгам и считающая богатство непременным условием счастливой жизни. «Рай с милым в шалаше» ее не устраивал. Когда она шла на унижение, выпрашивая деньги у старика, чтобы

выручить Дульчина из временной беды, она верила не только в его любовь, но и в то, что деньги вернутся к ней.

Надо было видеть, с каким почтением и ласковой осторожностью Рыбаков брал меня в последнем действии под руку, с каким спокойным, полным юмора презрением смотрел на Дульчина и как бросал свои реплики, давая мне понять, на кого я тратила свое чувство.

К Ольге Осиповне Садовской я относилась не только как к учительнице, а как к родному человеку, которому многим обязана. Она — Глафира Фирсовна — встретила меня, когда я, холодея от волнения, первый раз вышла на сцену Малого театра: «Тетенька, какими судьбами? Как я рада». Когда в ответ на мои слова раздались первые звуки ее голоса, я сразу успокоилась, забыла, что на сцене, и зажила жизнью Юлии Тугиной. Ольга Осиповна села на кресло, стоявшее прямо на публику, и, не поворачивая ко мне головы, начала разговор. Это было неестественно, мне хотелось повернуть ее к себе лицом. Но вот посыпался бисер ее слов, зазвучали неподражаемые интонации — и вся неестественность забылась, хотелось слушать еще и еще. Она вкусно и сочно говорила о том, как я должна «приворожить своего возлюбленного»; ее хитрые глазки загорались, когда она, по поручению Флора Федулыча, выпытывала правду о моих отношениях с Дульчиным. Ольга Осиповна и Константин Николаевич дали мне силу и мужество выдержать всю трудность дебюта в Малом театре.

Ленский, молчавший на репетициях, после спектакля с улыбкой подошел ко мне и похвалил. С этого дня он стал приветлив и ласков со мной, обещал дать роль в пьесе Гофмансталя «Электра» в очередь с А. А. Левшиной и сказал, что в новых постановках для меня, вероятно, найдутся две-три роли. Мне стало легче дышать, явилась надежда на работу. Но мне так и не пришлось поработать под руководством моего учителя: 13 октября он умер. Эта смерть произвела на меня тяжкое впечатление, тем более, что великий художник ушел из жизни раньше времени, затравленный чиновниками конторы императорских театров во главе с Нелидовым, сводившим с ним какие-то счеты. Александр Павлович так страдал от непрекращавшейся травли, что свою душевную горечь перенес на театр вообще и умер непримиренным, с обидой в душе.

Сезон заканчивали по намеченному им плану. Первая новая роль, полученная мною в Малом театре, была роль Глафиры в пьесе Гнедича «Холопы». Я очень обиделась, ко-



Е. И. Найденова — Дуня и Н. А. Попов на репетиции «Холопов» П. Гнедича.

гда мне вручили роль, написанную на одном листке бумаги, «без ниточки», как говорим мы, актеры.

Придя домой, я даже заплакала и сказала мужу, что отошлю ее обратно. «Не делай этого, — посоветовал мне Николай Ефимович, — не будь каботинкой. Ведь ты еще совсем не знаешь пьесы: может быть, эта роль занимает в ней большое место. Подумай еще, поговори с Поповым (пьесу ставил Н. А. Попов), спроси, почему тебе ее дали». Я всегда слушалась советов Николая Ефимовича. От многих неблагоразумных поступков удерживал он меня, многим обязана я ему в укрощении моего порывистого характера. На другой день я обратилась к Н. А. Попову за разъяснением. «Роль, действительно, маленькая, но очень важная в пьесе. В последнем действии есть сильная сцена. Играть эту роль должна непременно актриса первого положения, и притом это сцена с Ермоловой. Неужели вам не приятно первую вашу новую роль играть с Марией Николаевной?» Я решила играть — и не раскаялась. Много больших ролей, сыгранных мною впоследствии в Малом театре, я променяла бы на маленькую такого же достоинства, как роль Глафиры. И я была рада, что согласилась участвовать в этом, так хорошо поставленном спектакле. Н. А. Попов с большим увлечением ставил пьесу. Очень образованный человек, он великолепно знал эпоху царствования Павла I, в которую происходит действие «Холопов». Хороши были декорации, изображавшие то роскошные покои княжны Плавутиной-Плавунцовой, то жилище сенатского чиновника Веточкина. В последнем действии была изображена большая терраса роскошного барского дома, в пролеты виднелся сад, освещенный весенним солнцем, на деревьях, еще обнаженных, блестели капли растаявшего снега, лилась капель, кое-где висели еще не успевшие упасть сосульки. И в раме этих декораций — прекрасная игра актеров.

Княжну Плавутину-Плавунцову играла М. Н. Ермолова. Гордая богатая старуха недовольна порядками, введенными Павлом I. Ее мажордом Бенедикт (попросту — Веденей), крепостной человек, состарившийся вместе с княжной и знающий всю ее жизнь, рассказывает сенатскому чиновнику Веточкину, поверенному в делах княжны:

«Их сиятельство строптивы. И с той поры, как порядок пошел — на улицах выходить из экипажа на подножку при встречах с императором, с тех самых пор у них произошел паралич нижних конечностей, и токмо в колесном кресле они стали способны к перемещению по комнатам».

По ходу пьесы княжна встает с кресла, когда остается одна и читает волнующее ее письмо, и затем, в конце пьесы, когда, после сообщения о смерти Павла I, она приказывает: «Кресло катальное здесь оставить... и чтоб я его больше не видела. Скажи Веденею, к ночи мы в Петербурге будем».

Какую бы роль ни играла М. Н. Ермолова, она всегда играла с предельной искренностью, вкладывая в образ всю свою огненную душу. Ее особенностью было умение даже в каждом отрицательном типе найти человеческие черты и заставить зрителя задуматься, почему человек стал плохим, под влиянием чего заглохло в нем все хорошее. Она как бы брала под свою защиту женщину, которую играла, и образ получался живой, согретый любовью к человеку. Она внимательно рассматривала внутренний облик воплощаемого образа, как сделал бы человек, оставшись наедине с самим собой, пытаясь искренно разобраться в своих страстях и пороках и объяснить себе, как дошел он до жизни такой. Могучей силой таланта и искренности она увлекала зрителя внутрь чужой души, и он хоть на миг становился таким же глубоко внимательным и тонким психологом, каким была Мария Николаевна.

Принято считать, что она не анализировала свои роли, а все делалось само собой, под влиянием ее огромной интуиции. Это верно, если анализом считать кропотливое сидение над ролью и ее логический разбор.

Мария Николаевна, думается мне, любовным вниманием к каждому человеку, жизнью которого она жила на сцене, достигала того, чего другие пытаются достичь тщательным разбором кусков роли.

Поясню примером. Когда мне предстояло играть в Малом театре роль леди Макбет после Марии Николаевны, я поехала к ней поделиться мыслями о роли и попросила рассказать, как играла она. Мария Николаевна выслушала меня, почему-то очень смутилась, даже будто растерялась, взволнованно закурила папиросу и сказала:

«Я не умею рассказывать, как я играла. Я могу вам только прочесть, если вы хотите».

«Нет, Мария Николаевна, — ответила я, — я боюсь, что вы так прочтете, что мне страшно будет после этого играть, а главное — я все буду вспоминать ваше исполнение, и мой собственный образ, какой ни на есть, спутается».

«Все, что вы говорите о роли, очень интересно, — сказала Мария Николаевна, — но я никогда не могла бы сказать, какое значение я придаю той или иной фразе. Для ме-

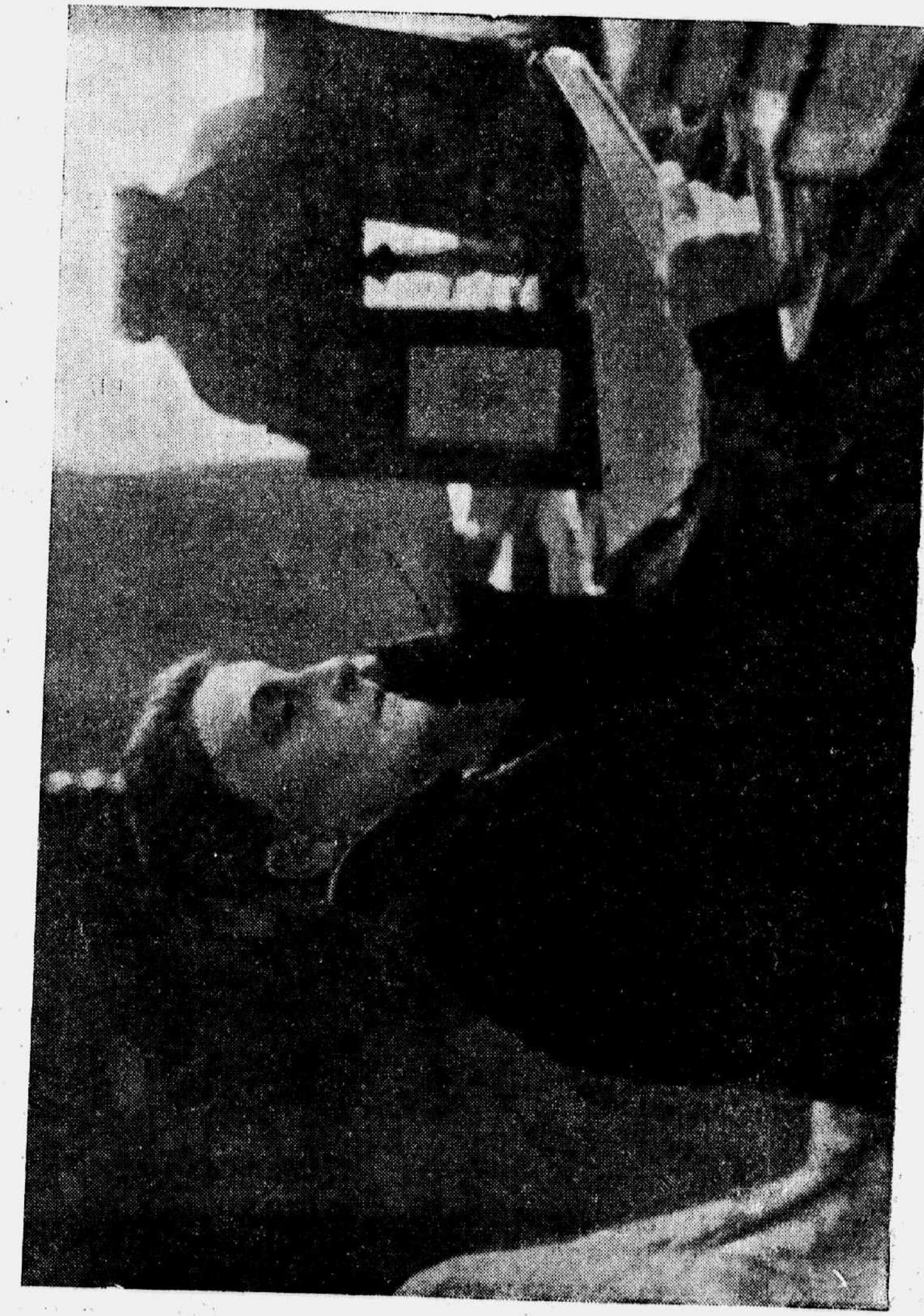
ня важна роль в целом. Да вот что я вам предложу: я приду на одну из последних генеральных и скажу вам свое впечатление».

Я горячо поблагодарила ее. Она, действительно, пришла на генеральную и, просмотрев ее всю, сделала мне лишь одно короткое замечание: «Когда вы призываете силы ада на помощь, вы поднимаете руки к небу. Это меня покоробило. Надо руки протягивать вниз, как бы вызывая их из-под земли». Я согласилась с замечанием великой артистки, хотя сознательно делала этот жест, сообразуясь со своей психологией, — рай и ад являются для меня лишь символами для обозначения загробного существования. Но я забывала, что для леди Макбет, которая верила в живых ведьм, ад был осязаемым, реальным жилищем злых существ и злых духов.

Я играла свое интеллигентское представление о смысле веры в рай и ад, а Мария Николаевна играла живую леди Макбет.

В остальном Марии Николаевне понравилось мое исполнение, особенно сцена сомнабулизма. «Я ее играла совсем по-другому и гораздо хуже, — сказала она. — Я вообще любила эту роль меньше других, а вы ею очень увлечены, и поэтому она вам удалась». Вот до чего возвышалась великая скромность этой замечательной женщины. Она мне, столь незначительной по сравнению с ней, сказала, и сказала совершенно искренно, что я играла лучше. Она не умела лгать и притворяться. Артистке Е. Н. Рощиной-Инсаровой, игравшей роль Анны Демуриной в пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», она сказала при мне, горячо обнимая и целуя ее после спектакля: «Не понимаю, почему меня так превозносили в этой роли и устраивали бурные овации, а сейчас не такой восторженный прием. Ведь вы же играете лучше меня. Разве у меня были такие глаза?»

Мне рассказывали, что когда Марии Николаевне прислали роль в пьесе Брие «Красная мантия», она волновалась, как она будет играть после О. А. Голубевой, которая, говорили ей, превосходно играла эту роль в театре Корша. «Ну, что вы, Мария Николаевна, с кем вы себя сравниваете. Голубева — обыкновенная талантливая актриса, а вы — единственная, таких больше нет», — убеждали ее. Мария Николаевна не любила, когда ее превозносили, всегда смущалась, начинала быстро-быстро обмахиваться веером, который всегда держала в руках (она страдала приливами крови к голове, и ее бросало в жар), или закуривала папиросу. Она ответила: «Ну погодите, я пойду посмотрю Голубеву и тогда



М. Н. Ермолова.

скажу, буду ли я играть». Посмотрев Голубеву, она пришла в театр успокоенная и сказала: «Ну, так-то я сыграю».

Участие Марии Николаевны даже из плохой пьесы делало хороший спектакль. В этот вечер зритель становился выше, добрее и умнее. Он уходил из театра взволнованный, полный чувств и мыслей, далеких от обыденщины и мелочей жизни. Для Марии Николаевны роль была как бы сценарием, конспектом. Часто неталантливые слова, согреваемые ее внутренним пламенем и произносимые ее замечательным низким грудным голосом, звучали как откровение. Во время спектакля вы жили не просто текстом пьесы, а тем, как сама Мария Николаевна переживала роль и что она лично вкладывала в эти слова. А когда потом человек читал пьесу, он думал: «Да откуда же она все это взяла? Ведь на самом деле это плоско, мелодраматично».

Если в отрицательных ролях она заставляла вникать в природу и происхождение человеческих страстей, то в положительных ролях она заражала энтузиазмом и благородством, пафосом подвига, любовью к родине, к униженным и оскорбленным, к свободе, жаждой борьбы за нее. Жаль, что она находила мало женских ролей, позволявших проявить такие чувства. Представляю, как сыграла бы она теперь роль, например, Марины Расковой, если бы о ней написали пьесу. Какой бы ни была эта пьеса, молодежь ушла бы из театра, горя желанием героически, не жалея жизни, служить Родине.

Помню, как Мария Николаевна в «Эгмонте» Гёте, играя роль Клерхен, призывала народ стать на защиту Эгмонта, заключенного в тюрьму и обреченного на казнь. В каком безумном, трепетном исступлении звала она проходивших по улице граждан итти за ней, и на какой страстный шопот переходила она, когда они пугались этого дерзкого призыва, боясь, что власть имущие услышат ее речи. Молодежь, сидевшая в зрительном зале, жила ее героическим порывом. Сердца наши усиленно бились, глаза горели — это были прекрасные мгновения высокого подъема и благороднейших чувств, мы обновлялись, очищались. «О, если б я могла зажечь вас своим дыханием, если б я могла согреть вашу кровь и разбудить в вас жизнь, прижав к своей груди! Идем!» Если бы она в ту минуту выбежала со сцены на улицу и позвала нас за собой, мы ринулись бы куда угодно. Огонь ее души горел, как красное знамя.

И вот в пьесе «Холопы» Мария Николаевна репетирует, а я веду с ней сцену. Она сидит в кресле на колесах, широ-



М. Н. Ермолова — княжна Плавутина-Плавунцова. «Холопы» П. Гнедича.

(ошибка: это из пьесы «Декабрист» Гнедича.

кая ротонда (длинная накидка), подбитая горностаем, накинута на плечи. Я, грязная, избитая, вся в синяках «холопка», дошедшая до последней степени падения, пьянчужка, презираемая дворней и прошедшая сквозь руки всех поваров и конюхов, — я ее незаконная дочь от виконта ле-Сюера, грех юности, скрытый от всех с помощью жены бывшего крепостного князей Плавутиных — Степана Перейденова. Перейденов был замечательным парикмахером, и его искусство так понравилось приезжавшему в Россию виконту ле-Сюеру, что отец княжны подарил Степку виконту. Последний увез его с собой в Париж.

В тот год, когда происходит действие пьесы, Перейденов с внуком виконта приехал обратно в Россию. Он одинок, хочет умереть на родине и отомстить княжне за то, что она в свое время не отпустила в Париж молоденькую портниху — его жену — и разлучила молодоженов.

От своей умирающей жены, отпущенной княжной на волю за то, что она сумела скрыть незаконного ребенка, Перейденов узнает, «куда она спровадила княжескую девочку и где она жила».

В пятом действии, по приказу княжны, мажордом Бенедикт приводит меня к ней. Сначала он входит на сцену один (я остаюсь за кулисами) и докладывает: «Привел, ваше сиятельство». Ермолова очень взволнованно произносит: «Солнце-то как припекает... жарко даже», сбрасывает со своих плеч ротонду, словно она мешает ей дышать, и делает знак ввести Глафиру. Бенедикт втаскивает меня за руку и бросает на пол, говоря: «На колени стань, подлая!» Ермолова взглядывает на меня с ужасом, с брезгливостью и, вся содрогаясь внутренно, что можно было понять только по звуку голоса, произносит: «Встань, не надо этого! На тебя жалобы». — «Лгут они, ваше сиятельство. Сами ложку пропили, а все на меня».

И дальше я разоблачаю раболепствующую компанию, сваливающую на меня свои проделки и воровство, и произношу в исступлении: «Холопы вы все, сволочь!»

Выслушивая нашу перебранку с Бенедиктом с серьезным вниманием, Ермолова ни разу больше не взглядывает на меня, как бы собираясь с силами для беседы со мной с глазу на глаз. Затем она отсылает Бенедикта и Перейденова. Мы остаемся вдвоем. Запуганная, дрожащая, думая, что меня привели «пред светлые очи» княжны для жестокого наказания, я робко стою вдали, как съежившаяся собака, привыкшая к тому, что люди только бьют ее, а ей некуда убежать.



Н. А. Смирнова — Глафира.
«Холопы» П. Гнедича.

Наконец, Мария Николаевна обращает на меня взгляд, по лицу ее еще раз пробегает выражение брезгливой жалости, и она произносит: «Поди сюда». Я недоверчиво делаю несколько шагов в ее сторону и останавливаюсь. Мария Николаевна не сводит с меня глаз и, указывая на спустившийся с кресла край ротонды, говорит: «Сядь здесь». Я, с ужасом ожидая удара, отодвигаю роскошный белый мех, намереваясь сесть на пол. «Не отодвигай, садись на мех прямо». Ошеломленная этим приглашением, сделанным ласковым голосом и сопровождаемым взглядом, в котором мелькнуло сострадание, я решаюсь сесть на нежный мех. Мария Николаевна проводит рукой по моим грязным растрепанным волосам, потом, взяв меня за подбородок, поднимает мою голову, говоря: «Смотри мне в глаза». Затем пристально глядит, будто желая проникнуть в глубь моей души, и продолжает:

«Отвечай, ты не воровала?» — «Ей-богу. На что мне... Я знаю, кто украл». — «Знаешь? Наверное?» — спрашивает Мария Николаевна, не сводя с меня глаз. — «Да уж так-то знаю...» — «Не надо, не говори...»

И по выражению ее лица я понимаю, что она мне поверила.

«Зачем ты пьешь?» — спрашивает она голосом, в котором звучит ласковая доброта. Растроганная участливым вниманием и не слыханным мною дотоле тоном, я с горькой тоской опускаю голову и молчу. «Ты слышишь, что я спрашиваю?» — произносит Мария Николаевна, и на руку мне падает горячая капля, словно воск растаявшей свечи, затем другая, третья...

Я взглядываю на Марию Николаевну и вижу лицо, по которому катятся крупные слезы. Тут в моем сердце словно что-то разрывается, и я разражаюсь рыданиями. В первый раз меня пожалели — и кто же: строгая барыня, которую я в первый раз видела вблизи.

«Подохнуть бы скорей, силы нет, нет силы! — кричу я, рыдая. — А смерть не идет... живуча...»

Мария Николаевна выдерживает огромную паузу. Что она переживает в это время, я не вижу, потому что лежу на полу, вниз лицом. Наконец она говорит: «Оботри лицо». Я вытираю слезы грязным рукавом рубахи. «Платка нет? Подвинься», — звучит надо мной ее голос, в котором дрожат слезы. Затем она своим тонким кружевным надушенным платочком вытирает мне глаза, ласково берет обеими руками за щеки, нагибается и целует меня в лоб; мои слезы мешаются с ее горячими слезами. На миг, на один, быть может,

только миг слились мы с ней воедино, и это ощущение наполнило огромным, небывалым счастьем всю мою душу. Горячие слезы, капнувшие мне на руку и смешавшиеся с моими, совершили чудо рождения человека в озверевшем существе. Я готова жизнь отдать за эту пожалевшую меня женщину. Я уже не замечаю, что после порыва нежности на лице ее появилось вновь чувство некоторой брезгливости, когда она говорит: «Какая ты грязная. Вымойся...» Как зачарованная, я произношу: «Слушаю». — «Тебя никто больше не тронет пальцем. Я распоряжусь... Иди...»

Я встаю с пола, но не могу уйти. Я смотрю на лицо Марии Николаевны, на котором глаза опять светятся жалостью, и бросаюсь целовать приласкавшую меня руку. «Не пей, — произносит она тихо и нежно. — Если не будешь пить, я тебя...— Тут в глазах ее появляется ужас: «Неужели это мое дитя?» — говорили они, и Мария Николаевна шептала еле слышно: — Я тебя полюблю».

Не в силах выдерживать дольше мучительную сцену, она говорит: «Иди». Я не двигаюсь. «Уходи, тебе говорят, — выкрикивает она с тоской и болью. — Ну!»

Ничего не понимая, смущенная, но счастливая, я убегаю со сцены.

Описанное мною произошло на первой репетиции «без ролей», то есть тогда, когда мы уже знали их наизусть и в руках у нас не было тетрадей.

С тех пор роль пошла. Я поняла, как помогает актеру, когда его партнер — великий художник. Меня поражают гастролеры, которые любят окружать себя бездарностями, как бы боясь, что внимание зрителя хоть не надолго отвлечется от них игрой другого актера. Я знала таких.

Мария Николаевна не на каждой репетиции плакала, но если слезы не проливались, они всегда подступали к горлу, и зрителя это трогало не меньше, меня же каждый раз заражала ее трепетная искренность. Я получила похвалы за свою маленькую роль, и этим я обязана Марии Николаевне. Когда она участвовала в пьесе, вся репетиция носила характер особой торжественности. Она вела себя, как истинно верующий в храме. Всегда серьезная, сосредоточенная, взволнованная выходила она на сцену. Очень внимательно слушала предложения и замечания режиссера. Если в ее исполнении что-нибудь не совпадало с общим его замыслом и с намеченными им переходами и положениями на сцене, «хорошо, — говорила она, — я попробую сделать по-другому», и, конечно, ее «приспособление» превосходило то, что предлагал

режиссер. На спектакле помощнику режиссера никогда не приходилось напоминать ей о выходе на сцену. Задолго она была на своем месте. Как сейчас, вижу ее стройную прямую фигуру, рука лежит на ручке двери, лицо сосредоточенное. В ту минуту, когда она слышит произнесенные на сцене слова, после которых ей надо выходить, она быстро крестится и отворяет дверь. Мария Николаевна была человеком глубоко верующим, и, крестясь, она как бы призывала благословение бога на то великое дело, которое он поручил ей на земле.

Я никогда не слыхала от нее за кулисами посторонних разговоров. Окончив сцену, она проходила к себе в уборную, закуривала папиросу, и никто не решался тревожить ее. Обычно же в курилке и за кулисами многие актеры весело болтали и смеялись. И вообще не могу сказать, чтобы в Малом театре стояли за кулисами та тишина и благообразие, которые поразили меня, когда я попала в первый раз за кулисы Художественного театра.

Продолжаю о «Холопах». Я не буду описывать подробно игру каждого, потому что многое исчезло из моей памяти, а буду говорить лишь о том, что особо запечатлелось.

К. Н. Рыбаков играл мажордома Бенедикта, настоящего «холопа», рабски исполняющего барские приказы. С господами он раболепен, с крепостными слугами жесток, держит себя, как барин, тон и вся осанка до неузнаваемости меняются. Его легко подкупить деньгами. Таким играл его Рыбаков.

Запомнился совет, который дал мне Константин Николаевич, когда мы играли «Холопов». В последнем действии он тащил меня за руку, я стала упираться по-настоящему. «Это никуда не годится, — сказал мне Константин Николаевич. — Что же, мы по-настоящему будем бороться? Вам будет больно, я сильнее вас, у вас может получиться синяк на руке. Это ни к чему. Это натурализм. В искусстве должна быть грация. Надо технически так владеть своим телом, чтобы без всякого напряжения давать иллюзию борьбы. Я нежно поведу вас за руку, а публика поверит, что я вас грубо тащу».

Вспомнила я китайских актеров и пожалела, что забыла наглядный урок, преподанный мне ими во Владивостоке.

Жену Александра Павловича Плавутина-Плавунцова, брата княжны, играла очень стройная в ту пору и совсем молодая на вид Александра Александровна Яблочкина. Я помню, когда она на генеральной репетиции, посвященной показу костюмов, вышла на сцену в бледнорозовом платье, сшитом по моде 1800 года, плотно облегавшем фигуру, в



А. И. Южин — князь Плавутин-Плавунцов.
«Холопы» П. Гнедича.

очень шедшем к ней парике, в изящном головном уборе того времени, все мы, актеры, сидевшие в партере, прямо ахнули, до того она была красива и безукоризненно сложена.

Яблочкина необыкновенно легко, убежденно произносила все легкомысленные слова, слетавшие поминутно с как-то по-особенному комично сложенных губок, что придавало лицу выражение глупой наивности.

Каждая фраза вызывала улыбку или смех.

Мне очень запомнились интонации отдельных фраз, например: Веточкин рассказывает о том, как он, объезжая имения княжны, обнаружил, что в Юрине именье запущено, оброк грошовый, урожаи средние, мужичонки — ледащие.

Яблочкина с недоуменным вопросом в глазах восклицала ужасно смешно: «Ледащие?»

Веточкин: «Гунявые-с».

«Гунявые?» — с ужасом говорила Яблочкина. Никто не обращал внимания на ее реплики, разговор продолжался, а она вдруг, обращаясь к мужу, вставляла фразу: «Александр, что такое гунявый?»

Ее княгиня не только не знала таких слов, но вообще, говоря по-русски, делала перевод с французского, на котором мыслила.

Яблочкина настолько красочно сыграла роль, что через тридцать шесть лет я помню ее отточенные интонации, выражение лица, походку, жесты.

Молодого князя Платона, сына старого князя от первого брака, играл М. Ф. Ленин. Он был эффектен, блестящ, красив, так ловко носил мундир, как будто действительно служил в гвардейском полку.

Когда княжна в первом действии, провожая его взглядом, говорила: «Красив», а Веточкин отвечал ей: «И даже весьма. Женский пол в большом смятении», — женщины в зрительном зале вполне сочувствовали его словам.

Когда он в третьем действии вел сцену с Дунечкой, дочерью Веточкина, нельзя было не воскликнуть: «Ну, и умеет же он обращаться с женщиной! Скольких он соблазнил, скольких погубил!»

Эта сцена, происходящая в небольшом павильоне, носящем название «Эрмит» и находящемся в полуверсте от именья княжны, близ Петербурга, у обоих артистов, Е. И. Найденовой и М. Ф. Ленина, звучала, как хорошо слаженный музыкальный дуэт. Ослепительно красивая Дунечка — Найденова вся дышала негой распустившегося роскошного цветка, который ждет только, чтобы его сорвали.



А. А. Яблочкина — Лиз.
«Холопы» П. Гнедича.

Веточкина играл Н. М. Падарин. Для характерного актера роль дает богатый материал, и Падарин его прекрасно использовал. Хитрые глазки, мягкая, неслышная походочка, вкрадчивый голос ярко рисовали человека, про которого Перейденов говорит: «Жалкий человек, чернильная душа, пиявка». Падарин обладал подлинным драматическим темпераментом, который помогал ему в «Холопах» с большой силой проводить сцену в последнем действии, когда он, исступленный, растрепанный, с расстегнутым воротом, ползая на коленях перед старым князем, требует, чтобы княжна и старый князь помогли ему вернуть дочь, сбежавшую к князю Платону.

Не помня себя, обезумев от горя, забыв свою рабью повадку, потеряв дочь — свет его темной, грязной жизни, он кричит князю дерзости.

В этой сцене Падарин производил сильное, почти трагическое впечатление.

Интереснейшую в пьесе роль Перейденова играл Ф. П. Горев, тогда уже старик, которого я помнила молодым красавцем. В пору моей юности он не занимал большого места в моей душе, потому что в ней полновластно царил А. И. Южин. Среди тогдашней труппы Малого театра Горев выделялся своей манерой игры, неожиданной, оригинальной, выходящей из рамок «традиций». Сразу был виден актер другой школы, или, вернее, актер без всякой школы. Тогда еще (я говорю о конце восьмидесятых и начале девяностых годов) амплуа любовника-неврастеника, особенно типичным представителем которого был Орленев и которое потом завоевало себе большое место в драматическом театре, — еще не существовало.

По-моему, первым любовником-неврастеником был Горев. Он играл порывисто, нервно, с надрывом. Невозможно было даже сравнивать внешность Южина и Горева. Стройный, изящный, с классически правильным лицом, Горев как бы просился в скульптуру.

И все-таки Южин с его коренастой фигурой, однообразной мимикой производил на меня гораздо большее впечатление. Голос Южина был красивее, глубже, и он владел им в совершенстве. В его игре чувствовалась большая культура, а Горев был примитивен. Эфрос, подобно Станиславскому, говорил, что внутреннее содержание и качество души актера неизбежно влияют на его исполнение, что чем они богаче, тем многограннее создаваемый образ. Духовная глубина таких актеров, как Ленский и Южин, резко отличала их от



Ф. П. Горев и А. Ф. Горев.

Горева, внутренний мир которого стоял не на очень высоком уровне, что я сразу заметила, встретившись с ним в Луганске, куда он приезжал на гастроли летом 1901 года. Он играл старика Шварце, моего отца, в пьесе «Родина» Зудермана, и играл очень хорошо. Лучшего исполнителя этой роли я не видела. До того года я видела Горева только из зрительного зала, тут я встретилась с ним как с товарищем по сцене. Играть с ним было очень легко, он заражал искренностью своих переживаний. В «Родине» он, кроме того, что давал много чувства, очень типично изображал немецкого полковника, хранителя строгих семейных традиций. Походка, выправка, манера себя держать, выговор — все было не русское, все типично немецкое. И откуда только брал эти краски такая забубенная русская головушка, как Федор Петрович?

За ужином после спектакля Горев начал разговаривать со мной тоном избалованного дон-жуана, привыкшего к легким победам и мимолетным романам, говорил банальные комплименты, вообще вел себя не так, как подобало вести солидному пожилому актеру знаменитого Малого театра с молодой провинциальной актрисой.

Я постаралась направить разговор в другую сторону, сказала ему, что я ученица Московского театрального училища и моими учителями были Ленский и Садовский, что я горячая поклонница Малого театра, стала вспоминать блестяще сыгранные Горевым роли — Григория в «Плодах просвещения» Л. Толстого, маркиза де-ля Тремуйль в «Графе де-Ризоор» Сарду, грузина офицера в «Старом закале» А. Сумбатова, старика учителя, отца Кэт Рыдловой, в «Джентльмене» А. Сумбатова, несчастного Илимова в пьесе Лихачева «Жизнь Илимова».

Все перечисленные роли он играл изумительно. В «Плодах просвещения» — избалованный, наглый лакей в богатом барском доме, знающий себе цену, соблазнитель женских сердец. Он тонко подчеркивал разницу своего отношения к господам и к прислуге, незабываемым жестом надевал ботики на хорошенькие женские ножки, задерживая их в своих руках, и с брезгливой гримасой надевал их старухам. В «Старом закале» он играл небольшую роль, один выход, но этот выход сопровождался всегда бурей рукоплесканий. Он врывался на сцену с каким-то докладом. Черкеска, как влитая, сидела на его стройной фигуре, из-под мохнатой папахи глядело загорелое красивое лицо, глаза восхищенно останавливались на женщинах, очаровательная улыбка приветствовала их красоту и молодость. Отрапортовав по начальству, он быстро уходил со сцены, оставив впечатление яркого солнечного луча, осветившего серые будни.

Замечательный выход был у него в пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни».

Он играл московского адвоката, приехавшего на фабрику богатого купца Данилы Демурина по телеграфному вызову, который извещал его о самоубийстве брата, служившего техником на этой фабрике. Потрясенный смертью, он раскаивается в том, что все некогда было навестить младшего брата, поинтересоваться его жизнью, приласкать, пригреть его. Все откладывал, дела затягивали — и вот... В голосе Горева дрожали слезы.

Он хочет получить письмо, которое, как он думает, брат его писал перед смертью. «У него на этом пальце, — говорит он, показывая на средний палец правой руки, — свежее чернильное пятно...» Тут он не выдерживает, и у него вырывается рыдание. «Извините...» — и он прикладывает платок к губам. В зрительном зале плакали, когда он рассказывал о брате, его детстве, их отношениях, и образ умершего, который даже не появлялся на сцене, вставал перед глазами зрителей — так ярко живописал Горев. Он заражал своими переживаниями в драматических ролях, заставляя трепетать нервы зрителей.

Федор Петрович отдался воспоминаниям. Я ставила ряд теоретических вопросов, как он подходит к изучению роли, может ли человек неумный, малосодержательный играть умных, благородных, душевно сложных людей. Он отвечал мне: «Этого не может быть, глупость всегда вылезет, плохой человек где-нибудь да выскочит». Себя он считал очень умным, высоких качеств души и талантливее всех в Малом театре. С пренебрежением говорил, что у Южина никакого таланта, он берет работой, и в его исполнении виден трудовой пот...

Одной из последних пьес, в которой выступал Горев, были «Холопы». Вскоре он умер, кажется, как и тот, кого он играл, от болезни сердца. Роль крепостного, проведшего тридцать лет во Франции, пережившего Великую французскую революцию и приехавшего умирать на родину, в Россию, блестяще удалась Гореву. Очень картинный, одетый по французской моде, в камзоле, с накинутым на плечи плащом, в обтянутых штанах, в высоком цилиндре, состарившийся «парижский ситуайен» попадает из революционного

Парижа в темное крепостническое царство времен Павла I, в дом княжны, где жестоко обидели его, холопа, и его жену.

«Многого я простить ей не могу, не ей — всему роду их. И дед и прадед мой у них родились и померли. Сколько слез пролилось! Сколько крови протекло!»

В минуты гнева и ожесточения просыпался прежний Горев, его глаза горели ненавистью, голос дрожал, руки тряслись. Он очень тонко давал почувствовать черты, отличавшие его, свободного гражданина, от окружающих «холопов». Он всего нагляделся в Париже и может говорить по-французски с княжной. Он бьет ее каждым словом, полным горечи, злобы и яда, он издевается над ней, принужденной слушать дерзкого обладателя тайны, обнаруженья которой княжна боится. Мороз по коже подирал, когда Горев, очень сильно задыхаясь, с большим темпераментом, в пятом действии говорил:

«Много людей, княгинюшка, по ночам не спит, ох, как много. От холода, голода и много еще от чего... И вокруг тебя — и с боков, и над тобой, и под тобой — много народу не спало... Слезы им мешали...» Или: «И денег, сударыня, твоих мне не надо. Довольно того, что ты, хвост поджавши, мне их дала. Вот записка твоя. Вы и с деньгами и без денег равно для меня прокляты...» Силы оставляют его, он еле держится на ногах, еще раз бросает полный ненависти взгляд на княжну и, пошатываясь, идет в сад, сопровождаемый сочувственными взорами зрительного зала, всех, кому ненавистны угнетатели и дорога свобода.

В этой пьесе много второстепенных ролей, но и их играли первоклассные актеры. А. И. Южин, что называется, «купался» в небольшой роли старого князя, вельможи, недовольного Павлом I, осуждающего его сумасбродства, муштру, порядки, введенные при дворе, и давал, как всегда, очень живописную, запоминающуюся фигуру.

Тещу Веточкина, помнящую Петра Великого, 90-летнюю старуху Евсеевну, мастерски играла В. О. Массалитинова; Агничку, воспитанницу старой княжны, соблазненную князем Платоном, озлобленную своим унизительным положением в доме, играла М. В. Косарева; петербургского оберполицмейстера Лисеневича — С. А. Головин; жену Веточкина Василису — Е. Д. Турчанинова; его сына, Мирошу, юродивого, но ловко умеющего подделывать подписи на векселях и фабрикующего их для воровских проделок отца, — А. В. Васенин; Мину, камеристку-финку, — Д. Ф. Александрова.

Этот спектакль, в котором я имела счастье и честь впер-



Ф. П. Горев — Перейденов.
«Холопы» П. Гнедича.

вые работать со славными актерами Малого театра, куда я пришла как равноправный член его блестящей в ту пору труппы, запомнился мне в мельчайших подробностях на всю жизнь.

II

Прошли волнения моих первых выступлений в Малом театре, и жизнь стала постепенно входить в рабочую колею. Оглядываясь теперь назад, я смело и честно могу сказать, что не сыграла в Малом театре ни одной роли, данной мне не по праву.

Я в первый же сезон получила две больших роли — Зои в пьесе Е. Чирикова «Белая ворона» и Марины в пьесе А. И. Сумбатова-Южина «Вожди». «Белая ворона» успеха не имела. Пьеса написана с явным подражанием Чехову, но без его таланта, глубины и юмора. Работать над ней было все-таки приятно, потому что ставил ее Н. А. Попов, отнесшийся к постановке с большой любовью и вниманием. В пьесе несколько недурно написанных сцен, и актеры, участвовавшие в ней, делали все возможное, чтобы расцветить и оживить бледную в общем пьесу. Мы работали дружно и охотно. Самую большую радость мне доставляли репетиции, а не спектакль, и если пьеса давала хоть какой-нибудь материал для творческой работы, то и настроение делалось хорошим. Этот спектакль, как и вся подготовка к нему, не походил на все последующие, в которых я участвовала. Царили интимность, атмосфера благожелательства, равенства, товарищества. Действующих лиц было всего семь человек. Главную мужскую роль режиссер решил дать совсем молодому актеру, не выступавшему до того в ответственных ролях, — С. И. Феоктистову.

В памяти у меня очень четко вырисовывается сцена второго действия, когда приехавший из ссылки в родное гнездо Григорий (Феоктистов) остается вдвоем со своей молоденькой сестрой (В. Н. Пашенная) в бывшей детской комнате. Комната разделена перегородкой, не доходящей до верху. За окном зимний вечер, на столе у брата горит свеча, он сидит на кровати, погруженный в воспоминания и горькие думы. Раздается очаровательный девичий голосок, и вверху из-за перегородки выглядывает милое круглое улыбающееся личико с сияющими черными глазами. Липе (так зовут девушку) удалось вскарабкаться на стол и заглянуть в братнину половину.



В. О. Массалитинова — Евсеевна.
«Холопы» П. Гнедича.

Начинается интимный, задушевный разговор между много пережившим и перестрадавшим братом и наивной, чистой девочкой, проведшей всю жизнь в деревне.

Кончается сцена тем, что Липа выскакивает из-за перегородки и пускает волчок, сохранившуюся братнину игрушку. Волчок поет свою песенку, а девочка весело смеется. Приходит время спать, брат устал. Девочка бежит за перегородку, потом вверху опять показывается ее личико, и она говорит брату: «Ты — Инсаров», и скрывается. Он представляется ей героем ее любимого романа Тургенева «Накануне».

В третьем действии на дворе уже весна, выставляют зимние рамы. Липа вскакивает из сада в открытое окно и, шутливо напевая: «Верба хлест, бей до слез», стегает только что сорванной вербой брата и приехавшую в гости молодую женщину, соседку (ее играла я), в которую Григорий был влюблен гимназистом. Теперь, под влиянием ворвавшихся в окно весенних голосов, они вспомнили былое, и в сердцах вспыхнуло прежнее молодое чувство. Это весеннее, радостное, светлое настроение мы все трое ярко переживали и любили эту сцену. Пашенная, необыкновенно искренняя, свежая, похожая на обрызганные каплями растаявшего снега пушинки вербы, дрожавшие у нее в руках, была живым олицетворением юности.

В ролях Франчески и Липы она произвела на меня очень приятное впечатление, и я тепло и ласково отнеслась к ней и ее дарованию. Она это почувствовала, и у нас завязались хорошие отношения, которых в дальнейшем не могли разрушить несогласия в некоторых вопросах, даже наши вспышки недовольства друг другом, когда дело касалось студии.

В пьесе Сумбатова-Южина «Вожди», шедшей в конце сезона, я играла роль Марины в очередь с А. А. Яблочкиной. Я до конца моей актерской жизни не научилась признавать пользу очередей, находя, что они очень мешают творческой работе. Когда приходится играть с разными партнерами или партнеру приходится играть с разными актрисами, это выбивает из образа, настроения и портит стройность спектакля. Но... делать было нечего, отказаться от роли не хотелось.

Мою роль я считала надуманной, чересчур многословной и просила у А. И. Южина позволения сделать вымарки. Он спорил со мной, я все-таки настояла на своем, и Южин остался недоволен.

Южин очень быстро забывал намеченные режиссером мизансцены и на репетициях менял их. Как-то мы с

Н. А. Поповым вспоминали, как на одной репетиции «Вождей» он вел сцену, опираясь левым локтем на камин, стоящий направо от публики. На следующей репетиции он в той же самой сцене оказался с левой стороны от зрителя и пожелал правым локтем опереться на камин. «Где же камин?» — воскликнул он, очутившись у пустой стены. «Да ведь он на противоположной стороне», — ответил Попов. «Мне так неудобно, — сказал Южин, — пусть он будет на этой стороне». — «Хорошо, пусть будет по-вашему». Попов велел передвинуть камин. А на следующий день камин опять понадобился на правой стороне, где его окончательно установили.

«Вожди» — не из лучших пьес Сумбатова. Спектакль не очень понравился публике и не получил одобрения прессы, и мне роль Марины не очень удалась, работалась она в какой-то тревожной атмосфере.

По той радости, с какой я приняла предложение Синельникова ехать на лето с коршевской труппой на гастроли в Екатеринодар, я поняла, как трудно мне дышалось в Малом театре. Я была счастлива работать вновь с товарищами, с которыми установились такие теплые, дружеские отношения, с Н. Н. Синельниковым, которого я нежно любила. Меня охватило такое же чувство, как в ранней молодости, когда, прожив целое лето на уроке в чужой семье, я возвращалась под крылышко к маме, в круг моих братьев и сестер.

Почему же я все-таки осталась в Малом театре?

Во-первых, служить в этом театре считалось большой честью, во-вторых, условия подготовки спектакля были гораздо лучше, чем в тех театрах, где я могла бы получить работу, и, в-третьих, близкие и друзья пугали меня перспективой необеспеченной старости. Только служба в императорских театрах давала возможность через двадцать лет получить пенсию, избавляющую актера от нищенского существования.

Я осталась и в сезоне 1909/10 года удачно сыграла в «Болотных огнях» Гнедича. В очередь с М. Н. Ермоловой я играла царицу Марфу в «Дмитрии Самозванце и Василии Шуйском» Островского.

Играть в очередь с Марией Николаевной было приятно, потому что в работу никогда не врывался элемент соперничества.

Никому в голову не приходило сравнивать несравнимые величины. Мария Николаевна играла редко, ее силы очень берегли и всегда давали ей дублершу, но великая скромница

Ермолова требовала, чтобы это была очередь, а не дублерство. Обычно же, сыграв несколько спектаклей в правильной очереди, она предоставляла потом заменявшей ее актрисе право играть по нескольку раз подряд.

В «Идеальном муже» Оскара Уайльда я в очередь с Е. К. Лешковской играла роль миссис Чивлей.

Чтобы играть эту роль, я поехала худеть в Ессентуки, где подвергла себя мучительнейшему режиму: брала грязевые ванны, делала десятиверстные прогулки, жесточайший массаж и добилась успеха — стройность моя была вне сомнения.

С юных лет я была поклонницей очаровательной Елены Константиновны. Она пленяла всю Москву женственностью, кокетливостью, уменьем плести тончайшее кружево комедийного диалога. У нее были очень красивые глаза, стройная фигура, своеобразный голос, чуть дрожащий, трепетный, в самом своем тембре таящий что-то задорное, слегка вызывающее, капризное, лукавое, волнующее. Так он звучал в ролях гранд-кокет (как называли тогда), в драматических же вибрации этого голоса придавали словам особую нервность, словно скорбно пели струны скрипки под смычком взволнованного виртуоза.

Лучшей Глафиры в «Волках и овцах» Островского не существовало, да и едва ли кто-нибудь мог превзойти Елену Константиновну в этой роли. Можно подробно описать, *что* делала Лешковская в Глафире, но *как* она это делала — описать невозможно, потому что суть заключалась не в толковании очень ясной и понятной в своем психологическом рисунке роли, а в интонациях, в капризных, кокетливых и лукавых нотках, во взглядах, походке, улыбке, выражении губ. Не знаю ни одного знакомого мужчины, который не был бы влюблен в Лешковскую. Казалось, что ей дано все, чтобы покорять окружающих своему женскому обаянию, а между тем в жизни это была очень скромная, серьезная женщина, проводившая время или в театре, или дома, в небольшом кругу интимных друзей. Она страстно любила музыку и посещала все интересные концерты, если только не играла в эти вечера.

Когда я стала бывать у нее, она жила со своим другом и горячей поклонницей ее таланта — С. Т. Линтваревой. Последние годы жизни Елена Константиновна много болела, нигде не бывала и мало кого принимала у себя. Умерла она летом 1925 года от тяжкой болезни. Похороны ее прошли незаметно, и за гробом шло человек двадцать. А между тем



Е. К. Лешковская — Огудалова, В. А. Шухмина — Лариса. «Бесприданница» А. Островского.

она была одной из самых талантливых, тонких и изящных актрис, занимавших место в одном ряду с Г. Н. Федотовой. Я считала честью для себя играть в очередь с такой артисткой. Она не ставила никаких условий относительно порядка очереди, вела себя по-товарищески, никогда не показывая своего превосходства.

К сожалению, мне всего лишь раз пришлось играть вместе с ней — в «Холопах», когда она заменила М. Н. Ермолову в роли княжны Плавутиной. Она толковала образ иначе, чем Мария Николаевна, нарисовав отрицательные черты гораздо острее и выпуклее. В сцене со мной не было слез и трогательных нот проснувшихся материнских чувств. Был брезгливый ужас перед тем существом, в которое жизнь превратила ее ребенка. Она принуждала себя внимательнее и ближе рассмотреть это существо и, убедившись, что почувствовать к нему ничего не может, отсылала Глафиру обратно, в ту жизнь, которой последняя жила до свидания с ней. Успокаивалась княжна на том, что, обещав позаботиться о дальнейшей судьбе Глафиры, строго приказывала Веденею, чтобы никто не смел ее и пальцем тронуть. Ермолова играла эту сцену так, что зритель уходил, уверенный в том, что покой княжны нарушен и в бессонные ночи ее будет тревожить горькая судьба брошенного ею ребенка. У Лешковской же получалось, что каяться и мучиться она не будет и завтра же заживет обычной жизнью властной, окруженной роскошью и причудами барыни.

Из ролей последнего периода жизни Лешковская с особенным блеском сыграла Гурмыжскую в «Лесе» Островского при возобновлении в 1921 году.

Во всей ее повадке, взгляде, манерах сразу была видна женщина, прожившая богатую романами жизнь, еще красивая, пышная.

В конце первого действия, в сцене с Улитой, когда она говорила: «Послушай, Улита. Скажи мне, только говори откровенно... когда случается тебе видеть красивого молодого человека... не чувствуешь ли ты чего, или не приходит ли тебе в голову, что вот приятно полюбить?» — в ее фигуре чувствовалась истома, в голосе и глазах нега, желание.

Улита отвечает: «Что вы это? Старуха-то? Забыла, матушка барыня, все забыла».

«Ну какая еще ты старуха», — продолжает Лешковская— Гурмыжская и при этом подтягивается, прихорашивается, как бы демонстрируя себя (они одних лет с Улитой). И дальше, после слов Улиты: «Разве, когда мечта... так иногда

найдет вроде, как облако...», Лешковская произносила: «Поди прочь, мерзкая», с совершенно неподражаемой интонацией, делая зрителю ясным все, что видела Гурмыжская в мечте Улиты.

Потом она подходила к окну и с лицом, полным вожделения и сладкой мечты, восклицала голосом, полным возбуждения: «А ведь он мальчик недурен. Он на меня сразу произвел приятное впечатление. А как я еще душой молода!», посылала Буланову ручкой поцелуй и произносила: «Ах, красавчик!» уже в совершенном экстазе от нахлынувших чувств. Она встречалась понимающими глазами с Улитой, которая подслушивала, притаившись в уголке, и в радостном порыве с лукавой улыбкой говорила: «Ну, пойдем, я тебе вместо одного платья два подарю».

Лешковская сделала весь образ Гурмыжской выпукло, ярко, тонко, но особенно, неповторимо звучали некоторые отдельные реплики.

В восьмом явлении третьего действия Восьмибратов спрашивает ее:

«Племянничек приехал?»

«Да, племянник», — отвечала она.

Одно слово, но я до сих пор не могу забыть, какое богатство содержания заключалось в нем. И недовольство беспокойством, которое причинил ей Геннадий своим приездом, и невыгодное впечатление, произведенное его внешностью, и досада, что он так некстати ворвался в задуманную ею романтическую идиллию. Она наполняла содержанием каждое слово роли без всякого нажима, напора, никогда не отяжеляя диалога.

Мне пришлось заменять Елену Константиновну в роли герцогини Мальборо в «Стакане воды» Скриба. Неблагодарная задача. У меня в ушах звучали ее интонации, но повторять их я не хотела, да и не умела, и все, что я делала, казалось мне ужасно тусклым после ее блестящего исполнения. Дуэты ее с Южиным в этой пьесе были каким-то ослепительным фейерверком.

С Еленой Константиновной вне сцены я познакомилась довольно близко в Крыму, в Судаке, где мы проводили лето 1917 года. Ей было уже лет пятьдесят, но она была еще очень изящна, элегантна и привлекательна. Нас с мужем она пленила умом, тонким юмором, меткими определениями, остроумными рассказами и предельной простотой и скромностью.

Интересную роль Анфисы в пьесе Леонида Андреева того же названия, хотя мы репетировали ее в сезоне 1909/10 года, мне не пришлось сыграть.

В очередь со мной репетировали Левшина и Пашенная. Автор, просмотрев репетиции, решил, что премьеру буду играть я. Он одобрил мое исполнение, согласившись с моим толкованием роли. Роль мучительная, трудная, с надрывом и тоской. Не могу забыть, сколько бессонных ночей я провела, готовя ее. Я понимала, что эту роль надо сыграть как-то по-новому, смело и неожиданно.

Я просила моего приятеля, И. М. Москвина, одного из любимых актеров Художественного театра, помочь мне. Он пришел как-то вечером, и мы с ним работали над ролью до половины ночи. У Ивана Михайловича широкая актерская природа. В нем яркий юмор жил рядом с трагическим надрывом и чутким проникновением в сложнейшие извилины человеческой души.

Я была уверена, что он поможет мне разобраться в путанице душевных переживаний Анфисы, и я не ошиблась. Он настолько увлекся ролью, что некоторые затруднявшие меня сцены прямо сыграл передо мной. Одна из них происходит за столом, уж не помню, за обедом или за ужином, когда Анфиса в гневе и раздражении устраивает скандал своему любовнику.

«Лезь на стол, раскидывай посуду, ложись поперек стола, прямо лицом к тому, кого громишь, брось в него чем-нибудь, — командовал Москвин, — какое бы безобразие и безрассудство ты тут ни учинила, все будет хорошо, если хватит у тебя темперамента и ты сумеешь наполнить все слова горячим огнем душевного порыва. Начинай! Пробуй! Хватит, хватит у тебя темперамента!!!»

Все труды, бессонные ночи, горенье пропали даром. После генеральной пьесу сняли, потому что управляющий московской конторой императорских театров, добродетельный немец фон-Бооль, нашел ее неприличной, так как в одном месте там говорилось вслух о женских панталонах. Я хорошо запомнила эту мотивировку. Я плакала от досады и долго не могла успокоиться.

Волнующей постановкой была возобновленная в сезон 1910/11 года «Мария Стюарт» Шиллера. Роль Марии А. И. Южин решил дать В. Н. Пашенной, а Елизаветы — А. А. Яблочкиной и мне.

После неудавшейся Франчески Мария была первой трагической ролью, которую предстояло играть Вере Николаев-



Н. А. Смирнова — Елизавета.
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера.

не. В кулуарах театра по поводу этого назначения говорили, что молодой артистке не справиться с ролью, что у всех еще в памяти М. Н. Ермолова. Но Южин сделал так, как решил. На лето Южин пригласил Пашенную к себе в деревню и помогал ей в работе над Марией. Я тоже летом занялась Елизаветой. Мне помогал Николай Ефимович и своими советами и тем, что достал много исторических книг, относящихся к эпохе царствования Елизаветы.

Мне не хотелось играть эту роль. В провинции я играла Марию, и роль несчастной королевы, опоэтизированной Шиллером и привлекающей все симпатии зрителя, нравилась мне много больше. Я просила Южина дать мне играть в очередь с Пашенной. Южин отказал и приводил очень неубедительные для меня доводы отказа вроде того, что я недостаточно молода для шиллеровской Марии (мне было тогда 36 лет), недостаточно женственна, но я подозревала, что все это дипломатические уловки.

Вот что я писала в своем дневнике во время летней поездки с Малым театром.

«Варшава. 29 апреля 1910 года.

Вот уже четыре дня живу в необыкновенно мучительном состоянии. Большая и глубокая боль в душе, из чего она состоит — не разберусь. Крушение мечты, обида, уязвленное самолюбие, а главное — неожиданность. Сегодня буду говорить с Южиным. Чем кончится, не знаю. Может быть, придется уйти из Малого театра...»

И дальше: «Разговор с Южиным мало успокоил меня. Как-то смутно все же на душе, много сомнений. Но какой замечательный этот большой, сильный, на вид железный человек. Мягкий и нежный, как женщина, какой прекрасный, добрый и чуткий. Я его очень люблю».

Не помню, чем меня так очаровал тогда Александр Иванович, но помнится, что он советовал мне еще и еще подумать, убеждал, что роль Елизаветы интереснее, а уж если я непременно хочу играть Марию, то пусть будет по-моему

Он посеял тогда в моей душе много сомнений, и вопрос остался нерешенным. Через несколько месяцев я писала в дневнике: «Как смешно теперь вспомнить, что я поистине волновалась тем, что не я играю Марию Стюарт, была обижена. Теперь, когда мне предоставлен выбор, когда я много раз внимательно, с мыслью сыграть все это, прочла роль,— она мне показалась скучной, малоинтересной. Совсем другой казалась она мне в молодости, когда я смотрела Марию Стюарт на сцене, другой казалась и тогда, когда я играла ее в провинции, выхватив две сцены и проведя их на нервах и темпераменте. Теперь хотелось найти в роли захватывающие душу переживания, и их я не нашла. Поэзия и величие кроткого страдания не влекут меня. Мне теперь уже больше понравилась умная, хитрая, честолюбивая Елизавета, хотя и ее можно было написать интереснее, чем это сделал Шиллер. Все написано слишком примитивно, без тонкости и изящества. Все-таки буду играть Елизавету. Как смешно! Из-за чего же я мучилась в Варшаве и почему мне казалось, что меня обидели?»

Когда начались репетиции «Марии Стюарт», сразу выяснилось, что Пашенной действительно не легко будет справиться с ролью, но она приступила к работе смело и уверенно. Это была уверенность молодости. Пашенная на вид внешне совсем не волновалась, держала себя очень непринужденно и даже слегка вызывающе по отношению к сомневавшимся в ее силах и возможностях.

Совсем иначе вела она себя при возобновлении «Марии Стюарт», уже сложившейся актрисой с большим именем, десять лет спустя, под режиссерством Александра Акимовича Санина. Она заново переделала роль и на репетициях была серьезна, взволнованна и сосредоточенна.

С большим волнением приступила я к работе над Елизаветой. Играть приходилось непосредственно после Г. Н. Федотовой и в очередь с А. А. Яблочкиной.

Я задумала сыграть не шиллеровскую, а историческую Елизавету, сделав из нее яркую характерную фигуру и использовав при этом свои индивидуальные особенности. Я вычитала, что Елизавета была среднего роста (как и я) и очень старалась всячески сделать себя выше и представительнее. На официальных приемах она, что называется, «пыжилась». В интимной жизни и в неофициальных разговорах со своими приближенными она сбрасывала с себя напускное величие, была груба, резка, часто бранилась, как мужчина. Таким рисовался мне ее внешний образ. А внутренне я хотела сделать ее горячей, убежденной хранительницей британской монархии, умной женщиной, понимавшей, что Мария — центр, вокруг которого собираются католики, желающие свергнуть протестантку, незаконную дочь Генриха VIII, и посадить на ее место слабую, женственную королеву Марию, которая будет выполнять их планы. Мне казалось, что Елизавета борется с Марией не только из личного соперничества, но во имя блага вверенного ей государства. В шиллеровском тексте можно было найти материал для та-

кого толкования, но осуществить в полной мере мои намерения мне помешали «традиции», по которым Елизавета должна быть везде королевой, со всеми аксессуарами величия, то есть с особенной «королевской» походкой, манерами и речью. Ставил пьесу И. С. Платон, в то время еще придерживавшийся «традиций» и постоянно приводивший мне в пример исполнение Федотовой и Яблочкиной. Я была в Малом театре всего два года, и у меня нехватило смелости настоять на своем. Я кое в чем уступала, сомневалась в своей правоте, образ потерял четкость и получился не такой, как я его задумала.

Приведу один курьезный случай, иллюстрирующий, как в постановке придерживались традиционного исполнения. Во втором действии Елизавета принимает иностранных послов. Я прочла в романе (кажется, Вальтер-Скотта) описание ритуала приема и начала сцену, придерживаясь прочитанного, стоя на ступенях трона с державой и скипетром в руках.

И. С. Платон предложил мне вести сцену сидя, говоря, что королеве не подобает стоять. Я начала спорить. Тогда Платон крикнул, подняв голову вверх, к колосникам, где в это время находился заведующий машинной частью, старинный работник театра Коноплев:

«Коноплев!»

«Что вам?» — раздался сверху голос.

«Скажи, — продолжал Платон, — Гликерия Николаевна в этой сцене сидела или стояла?»

«Сидела», — крикнул сверху Коноплев.

«Вот слышите, Гликерия Николаевна сидела», — обратился ко мне Иван Степаныч.

Спорить было бесполезно. Гликерия Николаевна была для всех авторитетом. Я подчинилась и села.

Сцена идет, вдруг сверху раздается:

«Стойте, стойте!»

Мы остановились.

«Гликерия Николаевна стала сидеть, когда у нее заболели ноги, а раньше она стояла».

Я получила разрешение принимать послов стоя.

При постоянном напоминании о том, как играла Гликерия Николаевна (а играла она очень хорошо), трудно было создавать что-то свое. Яблочкину я намеренно не смотрела, чтобы не путать свой образ.

Спектакль, помнится мне, имел успех. Мнения относительно исполнения Елизаветы Яблочкиной и мною разделились. Некоторые, в том числе К. Н. Рыбаков, очень одобряли



М. Ф. Ленин — Лейстер.
«Мария Стюарт» Ф. Шиллера.

меня, другие находили, что правильнее и лучше играет Яблочкина. К числу последних принадлежали режиссер и Южин. Я не унывала и продолжала работать над ролью, но считаю, что по-настоящему хорошо я сыграла ее только один раз — через месяц после смерти моего мужа, в ноябре 1923 года.

После смерти Николая Ефимовича мне казалось, что я никогда не смогу больше играть, что у меня нехватит сил выйти на сцену. Южин уговаривал меня как можно скорее взять себя в руки и приступить к работе. «Это отвлечет вас от вашего горя, заставит хоть на время уйти от воспоминаний и сожалений». — «Ну, что ж, — думала я, — провал так провал, ведь жить и работать надо, пусть будет, что будет», и я согласилась, чтобы меня включили в репертуар. Утром в день спектакля я пробовала повторить роль, ничего не выходило, я останавливалась на каком-нибудь слове, и мысли опять возвращались к невозвратимой потере. Пошла на спектакль словно во сне. Вошла в свою уборную, где месяц тому назад вот в этом кресле, возле зеркала, сидел Николай Ефимович, пришедший за мной к концу спектакля. Сердце у меня заныло, я почувствовала себя такой одинокой, несчастной, что горько заплакала и не могла начать гримироваться.

Все, и наш гример, замечательный художник, Николай Максимович Сорокин и одевавшая меня костюмерша, отнеслись ко мне с нежной заботливостью, вниманием, лаской и уговаривали меня взять себя в руки. Я собрала все силы и точно окаменела. Меня загримировали, одели, и я пошла на сцену. Я была совершенно пустая, ничего решительно не чувствовала, и мне казалось, что я не помню ни одного слова роли. Заиграла музыка, я взяла руку графа Лейстера (не помню, кто его играл в этом спектакле — П. М. Садовский или М. Ф. Ленин), шесть пажей несли мой громадный шлейф, все это были мои ученики, сочувствующими глазами смотревшие на меня, блеснул привычный свет рампы, я двигалась, как кукла, и взошла на ступени трона...

Владимир Александрович Зайцев, наш главный суфлер, очень волновавшийся за меня, громко сказал мне первые слова роли, и я продолжала машинально говорить стихи, как грамофонная пластинка. Прием послов окончен. Я села, лорды расположились за столом, поставленным на середине сцены. После какой-то моей реплики Михаил Семенович Нароков не сразу ответил мне, сделал какое-то движение, словно собираясь подойти ко мне, и не своим голосом начал говорить. Дальше все пошло гладко.

Когда кончилось действие, раздались аплодисменты, более сильные, чем обычно; вызывали несколько раз. Михаил Семенович подошел ко мне и сказал: «Вы заметили, что я остановился и был поражен вашей игрой сегодня, вашими интонациями, глубокими и проникновенными. Слова: «Туманно небо над страною этой. Удар ужасный, неизбежный, близкий грозит и дому моему и сердцу», — вы сказали так, что у меня сердце дрогнуло.

А я не помнила, как я играла. Мне казалось, что кто-то глубоко во мне сидящий говорит и чувствует за меня.

В четвертом действии, после подписания приговора, когда публика обычно ненавидит Елизавету и вызовы бывают очень скупые, в этот раз бурно аплодировали. Кто-то из актеров сказал мне, что я на этот раз нашла совсем новые краски, новые черты в образе, он стал сложнее, интереснее, значительней и глубже.

Повторить этого я не могла и больше уже ни разу так не играла.

Я привела этот случай потому, что он интересен для психологии актерского творчества.

Очевидно, я ушла в глубь самой себя и выявила во всей полноте то, что думала и чувствовала в лучшие минуты вдохновения, создавая роль. В этот раз меня ничто не отвлекало, я была «в кругу», по выражению К. С. Станиславского. Я не боялась играть по-своему, забыла о режиссере, о традициях, о сравнениях.

Раз я уж заговорила о вторичном возобновлении «Марии Стюарт», то закончу об этом спектакле, чтобы больше к нему не возвращаться. В этой постановке он был много совершеннее первого и в смысле режиссерском и в смысле актерского исполнения.

Все актеры выросли за десять лет, прошедшие с того времени. Пашенная, в первой постановке игравшая по-ученически, теперь давала в сценах первого действия поэтичный, красивый, полный королевского достоинства образ, сдержанно, затаив в глубине всю силу бурлящих чувств, начинала она сцену свидания с Елизаветой и раскрывала всю силу темперамента в конце сцены, начиная со слов: «Прочь от меня смиренье, кротость агнца, терпение, лети на небеса!» В последнем действии она была трогательна, величественно проста и мудра перед лицом смерти.

А. А. Остужев — Мортимер — пылкий, безрассудный юноша, безумно влюбленный в Марию, беззаветно преданный ей. Вдохновленный задуманным планом освобождения Марии,

он находит в себе уменье носить маску перед теми, от кого хочет скрыть этот план, и детски доверчив с теми, кого считает своими друзьями.

П. М. Садовский и М. Ф. Ленин создали очень эффектного и выразительного Лейстера, любимца Елизаветы, продавшего себя за карьеру, умеющего войти в доверие к королеве, уверенного в себе и заносчивого со всеми, кроме нее.

С. В. Айдаров делал рыцаря Паулета выдержанным, суровым, честным, прямым, верным слугой королевы, справедливым и благоразумным. Е. А. Лепковский передавал с мягкой добротой и человечностью образ старика графа Шрюсбюри, вызывая большую симпатию зрителей.

М. С. Нарокову в роли Берлэя недоставало тонкого коварства и дьявольской жестокости. В небольшой роли французского посла выдвинулся на первый план только что вступивший в труппу В. Р. Ольховский и обратил на себя общее внимание красотой и яркой характерностью образа настоящего француза.

Красивые и эффектные декорации и костюмы переносили в эпоху Елизаветы и передавали романтику Шиллера. Спектакль имел большой успех.

Памятен мне спектакль «Профессор Сторицын» Леонида Андреева. Автор, который в то время (в 1913 году) жил в Петербурге, приехал в Москву на постановку, бывал на репетициях и часто заходил к нам в гости.

У нас еще с постановки «Анфисы» установились с ним хорошие отношения. Это был красивый брюнет с зачесанными назад длинными волосами и тонкими правильными чертами лица; усы и небольшая бородка оттеняли его скорбный рот, большие темные глаза даже в минуты веселья смотрели печально и с тоскливой тревогой. То был человек большой смятенной души. Временами он сильно пил — это была болезнь. Вино плохо действовало на него. Он становился резким и неприятным, в глазах появлялись еще большая тоска и страх перед чем-то, мерещившимся ему вокруг. В «Профессоре Сторицыне» он вывел человека, жизнь семьи которого протекает в атмосфере пошлости и обывательщины, душевная драма сына ускользает от его внимания, а он ведет длинные разговоры о «нетленном» с красивой женщиной, будто бы сочувствующей и понимающей его, по существу же флиртующей с ним.

Сторицына играл Падарин, и благодаря этому пьеса не имела того успеха, какого заслуживала: он абсолютно не подходил к роли, все его данные противоречили образу,



Н. А. Смирнова — тетя Аня, Е. Н. Рощина-Инсарова — Ольга. «Роман тети Ани» Найденова.

созданному Леонидом Андреевым. Для всех нас, актеров, было загадкой, почему Южин настаивал на том, чтобы Падарин играл эту роль.

Я играла роль жены, и она меня заинтересовала. Захотелось оправдать ее перед зрителем и показать, что в ее душевной пустоте, пошлых вкусах виноват муж, не сумевший воспитать ее, поднять. Мне хотелось заставить зрителя осудить мужчину, который женится на очень молодой хорошенькой девушке, а когда после брака его влюбленность остыла, сам уходит в кабинетные занятия и «пропагандирует» свое учение свободным красивым женщинам, не обращая никакого внимания на жену, превращая ее постепенно в няньку и экономку.

Не ее вина, если она, обиженная невниманием, скучая в одиночестве и не умея найти смысла жизни в воспитании сына, ищет любви и наталкивается на пошляка и мерзавца, который ничего не вносит в ее жизнь, кроме горя.

Я жалела эту женщину, и мне удалось заставить и зрителя пожалеть ее, что было отмечено в рецензиях о спектакле.

«Роман тети Ани» — пьеса С. Найденова, шедшая в том же сезоне, успеха не имела из-за неудачного последнего акта, надуманного и фальшивого. Но в пьесе было много хорошего, трогательного, и, за исключением последнего акта, роль тети Ани мне очень нравилась. Драма пожилой женщины, полюбившей молодого человека, отдающей ему всю силу самоотверженного, бескорыстного чувства и видящей, как он стремится к другой, молодой, посвящая ее, тетю Аню, в свой роман, давала хороший материал для актерского творчества. В пьесе хорошо играла новая, пришедшая в этом сезоне в Малый театр актриса Рощина-Инсарова (дочь актера Н. Рощина-Инсарова, восхищавшего меня в юности своей игрой).

Это было прекрасное, трепетное, оригинальное дарование. Что бы она ни играла, она всегда играла интересно. Ее необыкновенно выразительные, огромные темные глаза с необычайной силой выражали скорбь обиженной, оскорбленной женской души, трагический ужас перед неразрешимыми загадками жизни. Голос у нее был немного хриплый, тусклый, как и у ее отца, но так же, как и у него, он придавал своеобразную прелесть произносимым словам, какой-то налет грусти и усталости. Изящная гибкая фигура, очень красивые руки, пластичные движения сообщали женственную прелесть создаваемым артисткой образам. Ее игра напоминала по своей тонкой отделке и мастерству игру французских актрис.



Н. А. Смирнова — Марья Костянина.
«Торговый дом» И. Сургучева.

Она одевалась с большим вкусом и умела носить костюм. Даже в ее не совсем удачных ролях, как, например, Герцогиня Падуанская, я вспоминаю о ней как о поэтичном, волнующем, красивом видении.

Эту главу я хочу закончить 1914 годом, в котором я сыграла две очень важные для меня роли: леди Макбет и роль восьмидесятилетней старухи в «Торговом доме» Сургучева, властной, сильной, управляющей громадным делом, держащей в подчинении сыновей и дочерей. Роль предназначалась М. Н. Ермоловой, но она отказалась ее играть, так как ей была уже не по силам сцена смерти, где надо падать на пол, долго мучиться и трудно умирать. Это была моя первая роль старухи в Малом театре. Я долго не решалась взять ее, казалось, что мне еще рано переходить на старые роли, но я не умела противиться Южину, и он уговорил меня.

Очень много пришлось мне работать над этой ролью, и, судя по отзывам и рецензиям, она мне как будто удалась. Н. М. Сорокин сделал мне замечательный грим, так что меня никто не узнал, когда я вышла на сцену.

Этот сезон был самым удачным и счастливым для меня в Малом театре, но в то же время многое не удовлетворяло меня в методах режиссерской работы. Я увлекалась Художественным театром и хотела уйти туда на какое угодно положение. Меня удержал Вл. И. Немирович-Данченко, сказав, что мне только кажется, что я смогу удовлетвориться вторым положением в Художественном театре.

Я не очень огорчилась неудачей моих переговоров с Владимиром Ивановичем, потому что более важные события заслонили театральные интересы. Началась война, сердце наполнилось тревогой за близких, ушедших на фронт, облако печали легло на жизнь, и театр на некоторое время отошел на второй план.

III

Перечитывая в своем дневнике записи, относящиеся к 1914—1915 годам, я вспоминаю, как все мы, актеры, были взволнованы войной и принялись за организацию лазаретов, устройство концертов, образовав общество под названием «Русской армии — артисты Москвы», в котором объединились актеры всех московских театров и цирков. Война заняла все наши мысли, мы с волнением говорили о событиях на фронте, жадно читали газеты.

Для лазарета, который основали артисты Большого и Малого театров, освободили помещение бывших драматических



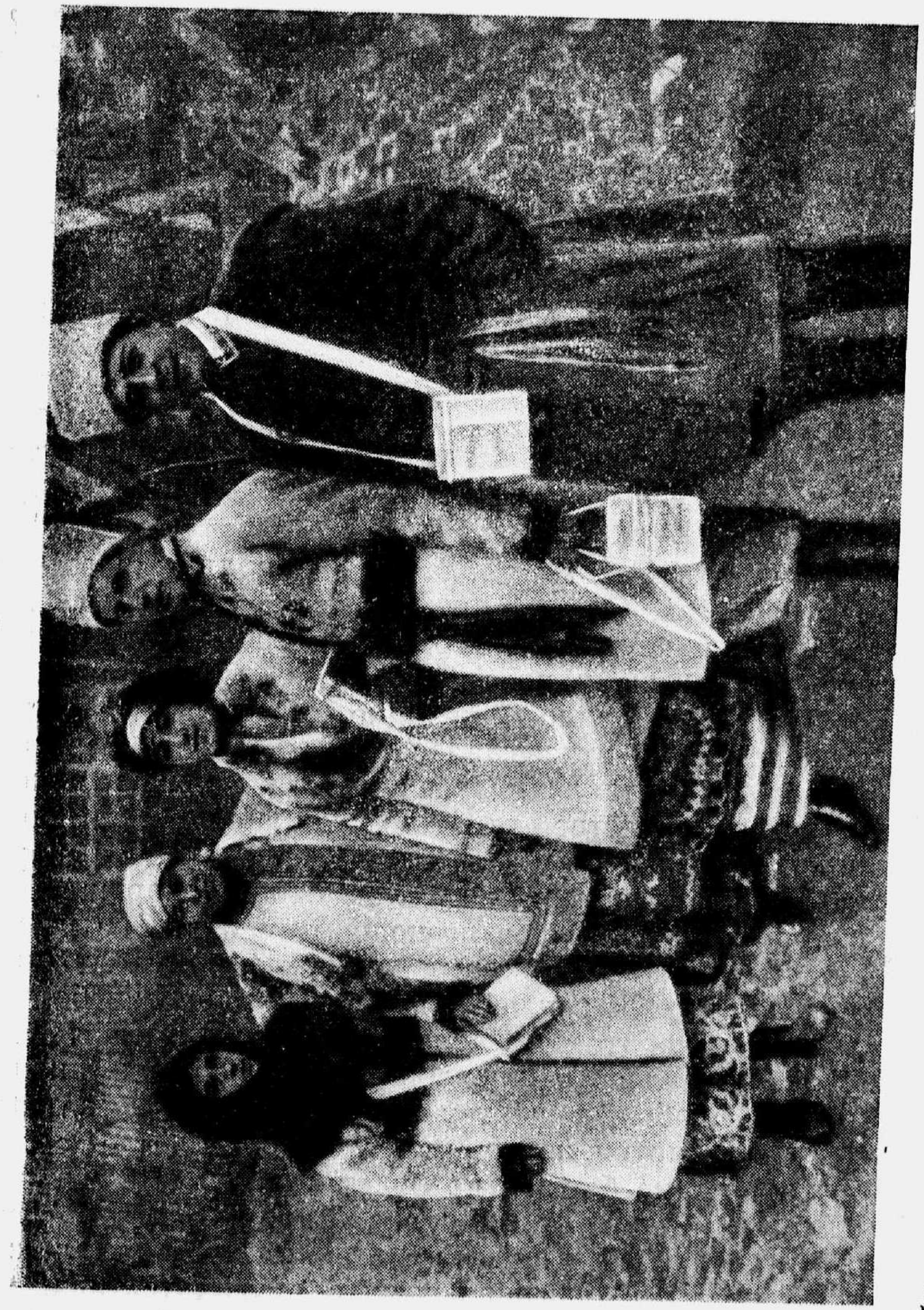
Сбор теплых вещей для армии. Артисты Монахов, Вавич, Филиппова, Арнольди.

курсов при Малом театре на углу Софийки (Пушечная улица) и Неглинной, там, где теперь Театральное училище имени Щепкина. Среди артистов нашлось много прекрасных организаторов, лазарет был устроен образцово, артисты работали, не жалея времени и сил, часто дежуря по ночам.

Мы со Степаном Евтроповичем Трезвинским, старейшим певцом Большого театра, стали во главе группы артистов, обслуживавшей концертами московские лазареты. В лазареты, где не было инструмента, мы возили с собой пианино; для того, чтобы втаскивать его в помещение лазарета, иногда на четвертый и пятый этажи, с нами ездили два рабочих из музыкального магазина.

В концерте обычно участвовало человек шесть-семь, программа включала пение, декламацию, скрипку, балалайку, балетные номера и иногда небольшие сцены из пьес. Все артисты охотно принимали участие в этих, конечно, бесплатных концертах, и почти ни разу никто не нарушил данного слова приехать в определенное время в назначенное помещение. Кроме того, общество «Русской армии — артисты Москвы» устраивало платные концерты, вечера, спектакли, сборы с которых шли на подарки армии. Целая неделя была посвящена сбору пожертвований на ту же цель. Мы разделили Москву на районы, каждый район обслуживала группа артистов. В определенный день к помещению общества «Русской армии — артисты Москвы» подъехали подводы, и на них разместились участники сбора. На каждой подводе флаг и труба, в которую трубили, чтобы обратить на себя внимание. Москва была широко оповещена о сборе. Все весело и сочувственно смотрели на разъезжавшиеся в разные стороны подводы. Подвода данного района останавливалась у каждого дома, артисты обходили все торговые помещения и частные квартиры. Жертвовали деньги, табак, папиросы, сахар, мыло и тому подобное. Мы объявили в газетах, что подарки будут отвезены в действующую армию самими артистами, и все верили, что в пути вещи не прилипнут ни к чьим рукам. Мы собрали большие суммы денег и много вещей. Неделя сборов завершилась грандиозным концертом в зале Московского благородного собрания (теперь Дом союзов). В нем приняли участие все лучшие артисты, любимцы Москвы: Собинов, Нежданова, Ермолова, Качалов, Москвин, Гельцер и другие. Для многих, желавших попасть на этот концерт, нехватило билетов.

Меня увлекла общественная деятельность, она столкнула меня с множеством людей из артистического мира, обнару-



Сбор на нужды армии в Москве. Артисты Филиппова, Арнольди, Смирнова, Монахов, Вавич.

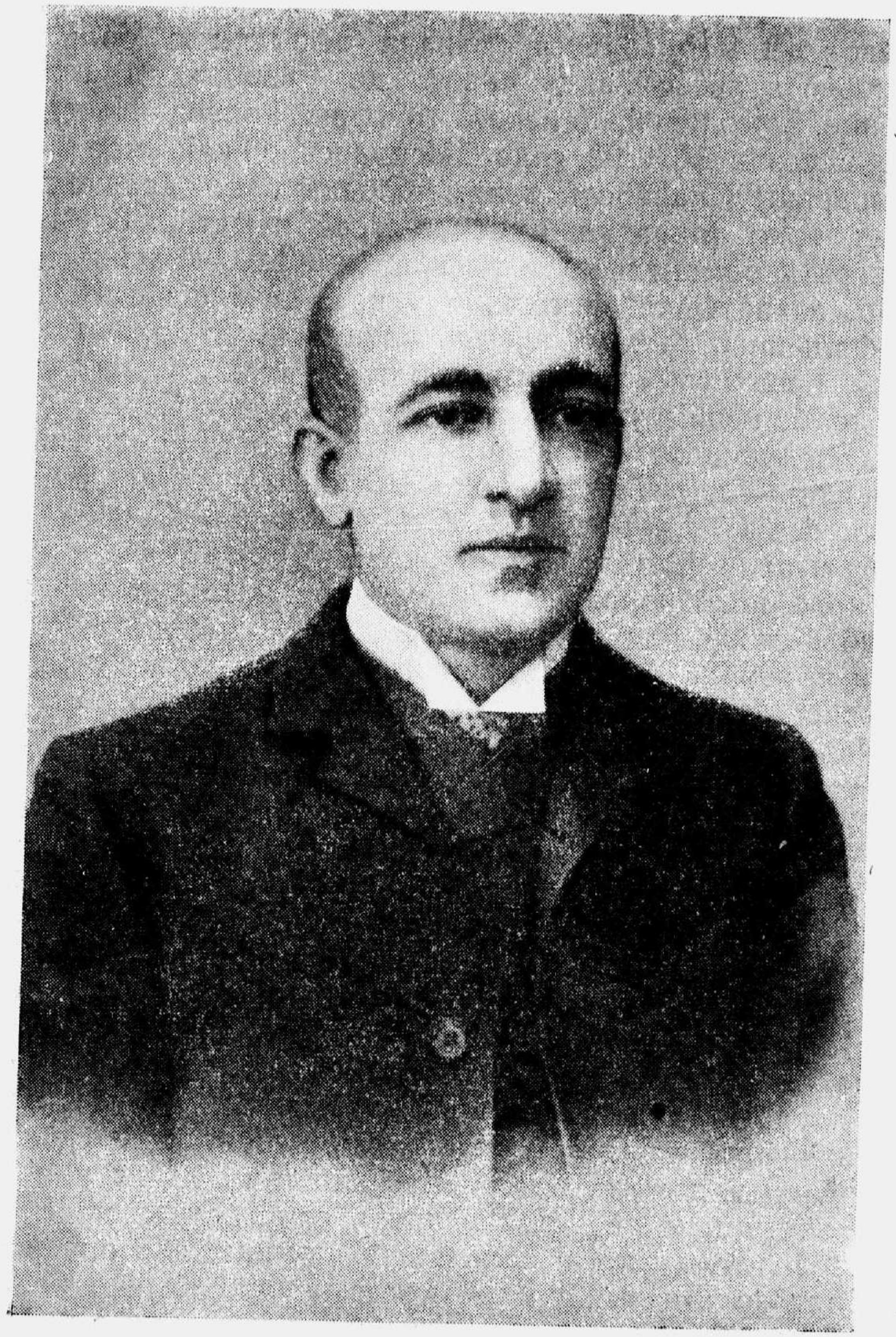
живших большие организационные способности и желанье и уменье работать. Я впервые познакомилась с жизнью и нравами артистов цирка. Один из них — И. Радунский, выступавший под псевдонимом Бим в номере музыкальных клоунов Бим-Бом; он, так смешивший публику своими уморительными выходками на арене цирка, оказался необыкновенно культурным серьезным человеком. Он помог нашей организации устроить два больших концерта в цирке и ввел нас в своеобразный закулисный мир цирка. Меня удивили особенная сосредоточенность, собранность и тишина, связанные, по объяснению Радунского, с тем, что работа в цирке требует большой внутренней и внешней дисциплины, и малейшая неточность или рассеянность могут явиться причиной неудачи номера, а иногда и гибели человека.

Во главе нашей организации стояли А. А. Яблочкина, В. В. Максимов и я. Большинство артистов принимало участие во всех начинаниях Общества; одним из самых неутомимых работников являлся артист Художественного театра Георгий Сергеевич Бурджалов.

Энергия и пример А. А. Яблочкиной поддерживали и вдохновляли нас всех. Она и до сих пор сохранила эту кипучую энергию и неутомимую работоспособность и нашла им широкое применение и простор после Октябрьской революции. Без нее не обходилось ни одно общественное начинание, она никогда не отказывалась участвовать в бесплатных концертах и спектаклях. С ней работать пришлось мне и в Театральном обществе, где Александра Александровна состояла председательницей, а я—членом совета. Как теперь, так и тогда, она, отзывчивая к нуждам своих товарищей, за всех хлопотала, улаживала всякие недоразумения. Она умела быть верной и преданной каждому делу, которому служила. Не знаю никого, кто бы так любил Малый театр: она болела всеми нуждами и заботами отдельных товарищей и театра в целом. Я преклонялась и преклоняюсь до сих пор перед цельностью этой любви, в жертву которой она принесла личную жизнь. И, несмотря на то, что у нее не было своей семьи, она никогда не была и не будет одинока. Ее семья— Малый театр. Но, будучи так предана Малому театру, Александра Александровна всегда умела отдавать должное интересному, новому и оригинальному в других театрах.

В годы войны мало новых интересных ролей пришлось на мою долю, да и вообще немного их сыграла я за двадцать лет моего пребывания в Малом театре.

Мне выпала неблагодарная задача играть в пьесах, кото-



Г. С. Бурджалов.

рые явно были обречены на неуспех, но, по неведомым мне причинам, включались в репертуар Малого театра: «Белая ворона» Чирикова, «Грань» Тимковского, «Дом» Тардова, «Роман тети Ани» Найденова, «Пир жизни» Пшибышевского.

В сезон 1914/15 года я сыграла эффектную роль донны Долорес в пьесе Сарду «Граф де Ризоор». Я помнила исполнение Ермоловой, Ленского, Южина, Горева. Пьеса шла впервые в сезон 1892/93 года. Исполнение как мое, так и моих товарищей казалось таким бледным по сравнению с образами, ярко сохранившимися в моей памяти. Те актеры умели играть романтические пафосные пьесы красиво и убедительно, захватывая зрителя, а у нас, казалось мне, пафос звучал фальшиво. Я в то время увлекалась Художественным театром, простотой и жизненностью игры его актеров. С гораздо большим удовольствием, чем пьесу Сарду, сыграла я в следующем сезоне одноактную пьеску английской писательницы Барри «Розалинда». Сезон сложился для меня печально, без новых ролей. В «Стакане воды» Скриба главные роли играли Ермолова и Лешковская, «На бойком месте» Островского возобновили для Пашенной, «Чародейку» Шпажинского — тоже для нее; княгиню, роль которой могла бы играть и я, играла А. А. Яблочкина. Я скучала без работы, и мы с Максимовым стали искать хотя бы одноактную пьеску, над которой могли бы поработать. Мы срепетировали у себя дома отысканную нами «Розалинду» и показали Южину результаты нашей работы. Он очень одобрил, включил пьеску в репертуар, и она шла несколько лет подряд с большим успехом. Содержание этой маленькой, доставившей нам большую актерскую радость комедии таково: знаменитая актриса мисс Пэдж уже не молода, ей перевалило порядочно за сорок, но она все еще играет молодых и особенный успех имеет в роли Розалинды в пьесе Шекспира «Как вам это понравится». Она не хочет стариться и в жизни молодится и подтягивается, скрывая свой возраст. Утомившись от постоянного «держания фасона», она решает хоть месяц дать себе полную свободу и пожить вдали от Лондона, в глуши, как подобает женщине ее лет. Начало пьесы застает мисс Пэдж за послеобеденным кофе с хозяйкой домика, где она поселилась. Снят золотистый парик, который она обычно надевает на свои седеющие волосы, сняты корсет и изящные туфельки на высоких каблуках. В широком клетчатом капоте, в расшлепанных туфлях, она уютно развалилась в кресле. Окончив кофе, она ложится на диван и собирается вздремнуть. Раздается стук в дверь. Входит студент и просит позволения



Н. А. Смирнова — Ванда, В. Н. Пашенная — Ганка
«Пир жизни» С. Пшибышевского.

укрыться от дождя. Хозяйка разрешает, но просит не беспокоить спящую на диване даму. Молодой человек садится возле огня и, увидев стоящие на камине портреты мисс Пэдж в разных ролях, с волнением спрашивает: «Откуда попали к вам эти фотографии?» — и читает надпись на них: «Дорогой мамочке на память». «Ведь я влюблен в эту артистку, я с ума схожу по ней». — «Тише», — останавливает его хозяйка, — вы разбудите ее мать». Мисс Пэдж, для того чтобы не было открыто ее инкогнито, сказала хозяйке, что это портреты ее дочери, известной актрисы.

Хозяйка уходит из комнаты.

Начинается остроумный диалог между будто бы только что проснувшейся актрисой и ее юным поклонником. Он с увлечением рассказывает о своей любви и просит ее уговорить дочь выйти за него замуж. В конце концов она открывает ему правду. Юноша не может притти в себя от изумления и даже отчаяния. Сцена написана с большим юмором. Она прерывается приходом почтальона, принесшего телеграмму. Мисс Пэдж вызывают в Лондон: идущая в театре в ее отсутствие пьеса не имеет успеха, и она должна завтра же играть Розалинду. Она уходит переодеться, дав молодому человеку согласие быть его женой и предложив ему сопровождать ее в Лондон. Разочарованный, остается он один на сцене, переговариваясь через дверь с мисс Пэдж и растерянно отвечая на ее шутливые реплики: уж не раздумал ли он жениться?

Через три минуты она появляется в золотистом парике, элегантно одетая. Пораженный, он падает перед ней в восхищении на колени, умоляя о поцелуе. Она говорит, что позволяет ему любить себя, но замуж за него не выйдет. «Вы женитесь со временем на дочери свечного торговца и будете с детьми ходить в театр смотреть меня, а я все еще буду играть Розалинду... Идем! — весело говорит она. — А то мы опоздаем на поезд», и, крикнув в дверь, откуда вышла: «Прощай, мама!», как бы действительно оставив там свою мать, бежит к выходу. Мы с Владимиром Васильевичем с наслаждением работали над этой комедией, в которой материала для актеров было больше, чем во многих игранных нами переводных пьесах. Мы с ним находили все новые и новые детали. Бывало, вечером в моей большой уютной комнате зажжем лампу у письменного стола, расставим мебель, как наметили в пьесе, и работаем, вживаемся в роли до половины ночи, пока не придет из редакции Николай



Н. А. Смирнова — Лидия Перетурова.
«Грань» Н. Тимковского.

Ефимович и не разгонит нас, рекомендуя лечь спать и отдохнуть.

Мне хочется помянуть добрым словом Владимира Васильевича Максимова, хорошего товарища и культурного актера, умевшего и любившего работать. В Малом театре ему не удалось сыграть ролей, о которых он мечтал. Ему давали играть, как он сам говорил, «молодых людей с тросточкой», а ему хотелось сыграть Чацкого в «Горе от ума», Болинброка в «Стакане воды», Незнамова в «Без вины виноватых» и т. п.

Максимов пользовался громадным успехом в кинофильмах и в концертах, где выступал с мелодекламацией. По кино и по концертам его знала вся провинция, и у него был сонм поклонниц и поклонников из молодежи. В 1916 году он приехал летом на гастроли в Екатеринослав, где в антрепризе Владимира Алексеевича Зайцева (старшего суфлера Малого театра) играла труппа, состоявшая частью из актеров Малого театра, частью из других театров Москвы; в том числе была М. М. Блюменталь-Тамарина. Гастроли Максимова прошли при полных сборах, у кассы стояли громадные хвосты, все желающие не могли попасть в театр. В провинции он сыграл все роли, о которых мечтал, и сыграл не плохо. Недоставало, правда, для сильных ролей темперамента, но роли были хорошо сделаны и продуманы. Успеху помогала большая культурность, элегантная фигура и прекрасно разработанный красивый голос. Комедийные роли он играл живо, легко и тонко. Когда его гастроли кончились, сборы у нас очень упали.

Лето 1915 года я играла в Одессе, в очень сильной труппе антрепренера Вениамина Ивановича Никулина, куда меня пригласили на гастроли с Южиным. Там я встретила И. Н. Певцова, который тогда еще не был прославленным актером. Илларион Николаевич пленил меня своим талантом и отношением к делу. Я играла с Южиным пьесы: «На полпути» Пинеро, «Любовь — все» Сведеберга, «Огненное кольцо» Полякова, в которых в Малом театре играла Е. К. Лешковская, и «Светочи» Анри Батайля и «Измену» Сумбатова, в которых играла М. Н. Ермолова. Пришлось, как и всем другим актерам из труппы Никулина, играть с трех репетиций. Вспомнилась былая провинциальная горячка, все ночи я просиживала за работой над ролью, и Певцов часто мне составлял компанию. Он приходил ко мне, и мы дорабатывали дома то, что не успевали сделать на репетиции. Он работал вдумчиво, горячо, увлекательно, тонко разбираясь в психоло-



Н. А. Смирнова — мисс Пэдж.
«Розалинда» Барри.

гии и очень помогая мне в этой спешной работе. Илларион Николаевич в жизни чуть-чуть заикался. Когда он волновался, заикание становилось сильней. На сцене же он так владел дыханием и так следил за собой, что его недостаток совсем не замечался. Мы обычно сначала долго обсуждали характеры и взаимоотношения людей, которых мы играли, фантазировали, какие они были до начала пьесы, как жили, что чувствовали, потом приступали к действиям на сцене. В домашней обстановке, без публики, все выходило гораздо естественнее, чем когда мы выносили результаты нашей работы первый раз на сцену. Илларион Николаевич очень строго относился к себе, бесконечно повторял сцену, добивался правды, волновался, бегал по комнате и заикался, злясь на себя за недостаточно быстрое освоение роли. Я понимала, что он будет большим актером, и радовалась потом его успеху в Москве. Гастрольные летние поездки давали выход моим накопившимся творческим силам, не имевшим достаточного применения в зимние сезоны. Лучшие и интересные роли играли Ермолова, Лешковская, Яблочкина и занявшая уже первое место молодой драматической героини Вера Николаевна Пашенная. Она очень удачно и с большим успехом сыграла роль Евгении в пьесе Островского «На бойком месте». К этой роли подходили и ее чисто русское лицо, и говор, и манеры. Естественная, простая, она тонко передавала лукавство и хитрость сметливой, увертливой бабы. В этом же году она сыграла куму Настасью в «Чародейке» Шпажинского. И к этой роли тоже подошли ее русская красота и горячий широкий темперамент. Величественную фигуру княгини Евпраксии давала в этой пьесе А. А. Яблочкина, пылким красавцем княжичем был Остужев.

IV

Я уже подхожу в своих воспоминаниях к 1917 году, когда революционные события пошатнули старые устои театра и внесли большие перемены в его жизнь и работу.

Описание переживаний, вызванных событиями Февральской, а главное — Октябрьской революции, рассказ о сложной перестройке сознания могли бы составить большую книгу. Значительную роль в этой перестройке сыграли Елена Константиновна Малиновская, ставшая после Октябрьского переворота во главе управления театрами, и нарком просвещения Анатолий Васильевич Луначарский.

Я ближе других стояла к вопросам политической жизни,



В. В. Максимов — Малькольм. «Макбет» В. Шекспира.

потому что мой муж был газетным работником, но, всецело занятая своим искусством и связанная с ним непосредственно общественной работой, я все же не вникала глубоко в смысл политических событий.

До конца дней моих останется в памяти спектакль «Саломея» Оскара Уайльда, который мы доигрывали под выстрелы, раздававшиеся 25 октября на улицах Москвы.

Я помню, как я, недоумевающая и испуганная, пробиралась вместе с Остужевым, держась близ стен домов, к себе, в Мамоновский переулок (ныне переулок Садовских), по темным улицам взбудораженной, тревожной Москвы.

Затем все, не принимавшие непосредственного участия в борьбе, целую неделю сидели дома, боясь выходить на улицу. В нашем обычно таком тихом переулке мы с ужасом прислушивались к канонаде, от которой дрожали стекла окон; смотрели на зарева пожаров, на языки пламени, вырывавшиеся из домов, много лет мирно стоявших перед нашими глазами. До нас долетали смутные слухи о том, что происходит в городе. И вот 3 ноября все смолкло, и только тогда мы узнали, что большевики победили.

Вначале было страшновато.

Я помню, как мы однажды поехали играть в какой-то клуб, помещавшийся в загородном роскошном ресторане «Яр». Всюду были грязь и пыль. Проходя на сцену, я подняла края своей шелковой юбки и сказала стоящему рядом рабочему в полушубке и громадной мохнатой папахе: «Отчего вы все так запустили, зачем у вас везде такая пыль и грязь? Хоть бы вытерли». Он с ненавистью глянул на меня черными горящими глазами. И вдруг передо мной встала жизнь людей, терпевших до революции нужду, холод и голод. Как противны должны были быть им эти шелковые диваны и резные кресла, на которых разваливались жирные, сытые люди, упиваясь дорогими винами и прокучивая в вечер столько денег, что их хватило бы на год жизни целой рабочей семье.

После Февральской революции наш театр организовал выездные районные спектакли. Я, по поручению О. А. Правдина, который был в то время управляющим Малым театром, принимала участие в их организации и одно время даже заведовала их устройством.

После Октября Е. К. Малиновская позвала меня к себе и предложила возобновить устройство спектаклей. Я ей ответила, что буду только продолжать в Малом театре свое пря-



И. Н. Певцов.

мое актерское дело и не хочу помогать «варварам». Елена Константиновна мягко отнеслась к моему заявлению, стала терпеливо объяснять смысл событий и обещала прислать мне некоторые статьи из газет, на которые советовала обратить внимание, предложила не давать ей окончательного ответа до тех пор, пока с нами — актерами — не побеседует Анатолий Васильевич Луначарский. Собрав нас всех в Большом театре, он обратился к нам с горячей речью, раскрыв огромные возможности в искусстве. Он сумел подойти к актерской душе, снисходительно отнесясь к нашему политическому невежеству и постепенно заставив нас заинтересоваться той философской основой, на которой отныне должна строиться жизнь.

Настали трудные в бытовом отношении дни. В театре и квартирах было холодно, начались затруднения с продовольствием, но театральная — еще более горячая — работа не останавливалась ни на один день.

В сезоне 1917/18 года я сыграла новую роль — Иродиады в «Саломее» Оскара Уайльда. Главную роль играла Ольга Владимировна Гзовская, вернувшаяся в третий раз в Малый театр. Эта в высшей степени талантливая, интересная и, я сказала бы, даже блестящая актриса нигде не уживалась. Беспокойный характер помешал ей занять в советском театре положение, достойное ее большого дарования. Гзовская пришла к нам из Художественного театра, где работала по системе К. С. Станиславского. Она предложила нам начать работу с читки за столом, чего мы, актеры Малого театра, никогда не делали. Обычно мы после прочтения пьесы начинали репетировать прямо на сцене, читая роли по тетрадкам. Нам показалась очень приятной «работа за столом». Мы выясняли стиль пьесы, отношения действующих лиц между собой, нащупывали тон. Мы ожидали большого успеха, декорации по рисункам Коровина и костюмы по рисункам его и художника Дьякова были красочны и выразительны, но Гзовская гораздо интереснее читала роль, чем исполнила ее на сцене, и знаменитый «танец семи покрывал», который имеет в пьесе большое значение, был неудачен. Мне вообще Гзовская казалась сильнее и интереснее в комедии, чем в драме.

Отличные фигура и грим были у М. Ф. Ленина в роли Ирода. Я с большим увлечением играла Иродиаду.

В сезоне 1918/19 года у меня было две новых роли — боярыни Мамелфа в «Посаднике» Алексея Толстого и Клитемнестры в «Электре» Гофмансталя.

Обе пьесы ставил вновь приглашенный режиссер — Александр Акимович Санин, много лет работавший в Художественном, а затем в Александринском театре в Петрограде. Поклонник мейнингенского метода постановки, Александр Акимович уделял большое внимание толпе. Она зажила многообразной, кипучей жизнью в «Посаднике», где ей отведено большое место. Каждому участнику массовых сцен он давал особую задачу. Ему в работе очень помогла молодежь, принятая в этом году на драматические курсы и обязанная выступать в массовых сценах. Санин поручил ей быть вожаками отдельных групп, состоявших из статистов, приглашаемых со стороны. Среди артистов были студенты, интересовавшиеся театром. Санин всех зажигал и увлекал. Закипела работа, актеры заинтересовались не только своими ролями, но спектаклем в целом. «Посадник» имел громадный успех. «Электру» Санин задумал и выполнил очень оригинально. Образцами для костюмов послужили статуэтки, найденные при раскопках в Микенах. Это были причудливые, вычурные костюмы, совсем не похожие на те, которые мы обычно видели в греческих пьесах. Монументальные и мрачные декорации дворца с колоннами, лестницами, площадками и переходами, таинственно освещенными дрожащим огнем факелов, соответствовали внутреннему настроению трагедии. Никогда не забуду условий тогдашней работы. Совсем замерзшие дома, с красными глазами от дымящих железных печек, поставленных взамен испорченного центрального отопления, приходили мы в холодный театр и репетировали в валенках, теплых шапках, фуфайках и кофтах. Трудно было в таком виде принимать пластические позы героев греческой трагедии. У меня долго не ладилась внешняя форма роли. Я ходила репетировать сцену с Электрой — Пашенной к ней на квартиру, чтобы добиться вместе с ней того, что не удавалось сделать в театре. Мы занимались в кухне, единственном теплом месте во всей квартире. Вера Николаевна очень увлекалась ролью, и мы по многу раз повторяли сцену. Как далека была теперь Пашенная от тоненькой робкой девочки, игравшей Франческу. Передо мной была сложившаяся актриса с твердо установившимся вкусом и уменьем работать. Пылкое воображение быстро и легко переносило ее в изображаемую эпоху. Она очень помогала мне в работе над ролью. Я вместо длинной царской мантии накидывала на плечи одеяло или скатерть и училась двигаться так, чтобы мантия ложилась красивыми складками. Легкости движений, правда, мешали валенки Вера Никола-

евна тут же, на сложенном из каменных плиток скользком полу кухни, репетировала безумный танец Электры. Наработавшись, усталые садились мы за кухонный стол ужинать и уплетали котлетки, приготовленные из мороженой картошки искусными руками Веры Николаевны, запивая их морковным чаем из кипевшего на керосинке чайника.

По темным переулкам пробиралась я потом к себе домой, где Николай Ефимович ждал меня, сидя у железной печки и подбрасывая в нее дровишки, чтобы не так холодно было раздеваться и ложиться в постель.

Утро опять начиналось с той же топки, а потом целый день я уже не приходила домой. Кроме школы Малого театра, я преподавала в трех студиях — студии «Старинного водевиля», Пролеткульте и клубе ВСНХ, затем репетировала в Малом театре и часто играла. Обед мне приносили из дома в Малый театр, а чаще я ела кое-что, захваченное с собой, и только вечером садилась с наслаждением за горячий ужин.

Над ролью Клитемнестры я много поработала, она мне очень нравилась. Чтобы быть выше ростом, я надевала башмаки на высоких каблуках и с двойной подошвой. Мне трудно было двигаться в них по лестницам, особенно при моей крайней близорукости. Вспоминаю трогательную подробность, как мои ученицы, среди которых была Клавдия Половикова, теперь уже заслуженная артистка РСФСР, изображая рабынь, сопровождавших меня — царицу и освещавших мне факелами путь, заботились о том, чтобы я не оступилась и шептали мне: «Тетя Надя, тут порог, здесь три ступеньки, осторожней, не спешите» и следили за каждым моим шагом. Пашенная играла роль Электры с большой силой. Она мастерски гримировалась и из своего чисто русского лица сумела сделать строгое, с правильными чертами красивое греческое лицо. В сцене с ней жутко было смотреть в ее горящие черные глаза, мечущие на меня гневные, полные ненависти взоры. Когда Электре удается задуманный ею план мести, она выражает свой восторг в неистовом танце. Пашенная так танцовала, что мороз по коже подирал. Силой своего темперамента она выразила в телодвижениях страстную бурю, бушевавшую в ее душе.

«Электра» шла вместе с комедией Лопе де Вега «Собака садовника», которую тоже ставил А. А. Санин. Главную роль в пьесе предложили О. В. Гзовской, но она претендовала на роль Электры и от роли графини Дианы отказалась, хотя, конечно, комедийная блестящая роль больше подходила



Н. А. Смирнова — Иродиада.
«Саломея» О. Уайльда.

к характеру ее дарования. К счастью, пьеса не проиграла от того, что роль передали Вере Алексеевне Шухминой. Она была прелестной, капризной, кокетливой, лукавой Дианой, мучившей всех влюбленных в нее мужчин и особенно того, кто ей больше всех нравился. Они с Александром Алексеевичем Остужевым составляли увлекательную, красивую пару. Комедия шла в быстром темпе. Смотря спектакль, отлично передававший атмосферу знойной, красочной, буйной Испании, нельзя было представить себе, что играют недоедающие, мерзнущие актеры. Санин, увлеченный постановкой обеих пьес, и нас всех увлекал и заставлял забывать невзгоды тогдашнего быта.

Так же горячо работали мы с ним в сезоне 1919/20 года над трагедией Шекспира «Ричард III». Мрачная трагедия предстала перед зрителями в оформлении, переносящем их в кровавую, страшную эпоху войны Алой и Белой розы. Из шекспировского репертуара Ричард III был лучшей ролью Южина.

Из постановок следующих годов, до моего ухода из Малого театра, особенно ярко врезалась в память «Медвежья свадьба» А. В. Луначарского, сделанная им по повести Мериме. Если бы Александр Иванович Южин не поддался уговорам Луначарского и поставил пьесу как эффектную хорошую мелодраму, в обычной манере Малого театра, без новомодних ухищрений, получился бы сильный спектакль, который имел бы большой успех.

Сюжет пьесы захватывающий, роли прекрасные, и исполнялись они хорошо. У М. Ф. Ленина граф Михась — одна из лучших ролей его репертуара.

Елена Николаевна Гоголева в роли Юльки в полной мере использовала свой богатый актерский материал. Красавица, кокетка, страстная, причудливая, безумно влюбленная и дразнившая любимого человека, она непрерывно держала на себе внимание любовавшегося ею зрителя.

Нежную сестру Юльки — Марию поэтично играла Н. А. Белевцева. Эти две фигуры контрастировали и по внутреннему и по внешнему рисунку.

Я играла сумасшедшую графиню — мать Михаила.

Действие, где происходит свадьба Юльки, даже и в неудавшемся, по-моему, внешнем оформлении производило большое впечатление. Оно почти все шло под красивую музыку Ипполитова. Вся сцена была построена уступами, на которые вели ступени. На них располагались многочисленные

гости, присутствующие на свадьбе графа Михаила и Юльки. Я взбегала с факелом в руке на площадку высотой двенадцать метров, на самый верх, и своим возгласом: «Медведь уносит женщину, спасите!» останавливала поющую и танцующую под звуки гремящего оркестра толпу. Михась уносил на руках в дом свою жену, а мне мерещился когда-то унесший меня медведь, сыном которого я считала Михася.

Когда графиня была молодой женщиной, на нее напал медведь и утащил к себе в берлогу. От ужаса она сошла с ума и считала, что в жилах родившегося у нее сына течет медвежья кровь. Ей всегда мерещился призрак накинувшегося на нее страшного зверя, черты которого она узнает в сыне. Она появляется во второй картине пьесы, похожая на летучую мышь. В развевающемся легком сером платье с причудливой прической из седых локонов, освещенная лунным светом, неслышно крадется она по лестнице к висящему на площадке зеркалу. Ее видит находящийся в комнате пастор, оставшийся ночевать в замке. Он приходит в трепет от представшего перед ним фантастического существа. Она рассказывает ему страшную повесть своей жизни. Когда же он хочет подойти к ней, она вступает с ним в борьбу; в конце ее настроение меняется, она вспоминает свою молодость и красоту, увлекает пастора с собой в вихре вальса, но, залившись безумным смехом, внезапно бросает его и, как тень, исчезает со сцены. Сыграть эту жуткую сцену помогли мне всплывшие в памяти многообразные типы безумцев, виденные мною в психиатрической Преображенской больнице, которую я осматривала в пору дружбы моей с ее директором Н. Н. Баженовым.

После исполнения роли графини я обычно не могла уснуть до утра, нервы были взбудоражены, темнота была невыносима, я не решалась погасить огонь...

В 1922 году Малый театр получил постоянное помещение для районных спектаклей на Таганской площади — Театр имени Сафонова. До этого мы играли районные спектакли в полном составе Малого театра в народных домах, в маленьких театрах на окраинах Москвы, в загородных театрах, в клубах при фабриках и заводах, а также множество так называемых «халтурных» спектаклей. Устраивали их ловкие предприниматели и платили нам за выступления или небольшие деньги, или паек — сахар, пшено, муку, которые артисты получали от организаций, приглашавших их в свои клубы и театры. Иногда собирали актеров из разных театров и репетировали раза два-три.

Я всегда отказывалась участвовать в случайно составленных спектаклях, но знала от некоторых товарищей о безобразиях, происходивших на них. Страстную площадь называли «халтурной». На этой своеобразной халтурной бирже организаторы спектаклей ловили актеров, чтобы заменить случайно выбывшего актера или подобрать недостающего в пьесе исполнителя. Случалось, что тут же ему давали в руки роль и он в первый раз читал ее по дороге в театр, часто не зная пьесы, в которой ему предстояло играть. Слово «халтура» с тех пор пошло в ход и до сих пор прочно держится в актерском лексиконе, обозначая плохо, наскоро состряпанный спектакль.

В эти «голодные годы» жилось трудно, приходилось ходить пешком громадные расстояния, брести в темноте в зимние вечера по сугробам и обледенелым тротуарам, но был такой подъем, такая вера в лучшее будущее, что все казалось легко. Спектакли порою происходили в таких холодных помещениях, что замерзала вода в стакане.

В Сокольниках, в театре «Тиволи» мы играли полным составом Малого театра «Вторую молодость» Невежина. Сил не было снять с себя шубы и валенки. Пришлось помощнику режиссера объявить публике, что артисты просят извинения за то, что будут играть не в полагающихся по пьесе костюмах, а в шубах и валенках. Публика простила нам, потому что сама мерзла. При разговоре у нас изо рта шел пар, как от паровоза. Осенью, весной и летом мы ездили на эти спектакли на полка́х, на которых перевозили товары и мебель, а зимой — в розвальнях, которые не раз опрокидывались на ухабах.

Частым спутником моим в этих поездках был Остужев, потому что мы большею частью играли «Без вины виноватых» Островского и «Вторую молодость» Невежина, так как в этих пьесах мало действующих лиц. В первой пьесе Остужев играл Незнамова, во второй — Виталия. Мне в Малом театре мало пришлось встречаться на сцене с Остужевым, мы играли в разных пьесах, но я всегда очень любила Александра Алексеевича как актера и человека и очень радовалась встречам с ним. Прекрасный он человек, благородный, правдивый, несуетный, серьезный, вдумчивый и оригинальный. Он жил довольно замкнуто, редко принимал участие в актерских компаниях, часто коротал свой досуг за слесарной и столярной работой, в которой достиг большого совершенства, важное значение придавал физической тренировке, занимался гимнастикой, много времени проводил среди природы, в одиночестве. Александр Алексеевич никогда не путался ни в какие театральные дрязги. Его честность, правдивость и прямота заставляли всех уважать его мнение и оценки. В течение длинного периода Малый театр почти не использовал его большой талант. А какой прелестный любовник он был на сцене! Он обладал всеми необходимыми качествами для этого амплуа: темпераментом, красотой, горячим, звучным голосом, стройной фигурой. Ему также удавались и характерные роли, а в комедии у него было много легкости и юмора. Его жизненный юмор сочетался с большой мудростью, выработанной в тиши кабинета. К нашим приключениям в выездных спектаклях он относился очень весело, да и все мы переносили их легко. Мы чувствовали, что участвуем в строительстве культуры, что вносим в него свою долю труда и лишений, и были сторицей вознаграждены горячим приемом хлынувшей в театр новой публики, иногда наивной, но всегда глубоко заинтересованной и отзывчивой.

Встречать Новый год, уж теперь не помню, какой — двадцатый или двадцать первый, нас с Николаем Ефимовичем пригласили в Художественный театр. Я не могла притти к двенадцати часам, потому что участвовала в двух новогодних концертах: в рабочем клубе на Красной Пресне и в клубе, помещавшемся в бывшей гостинице «Славянский базар» на Никольской улице (теперь улица 25 Октября). На Красной Пресне я получила полпуда пшена и с этой ношей пошла на Никольскую по неосвещенным улицам. Около Иверской часовни, находившейся между Историческим музеем и теперешним Музеем Ленина, я поскользнулась и упала (лед на улицах не скалывался). Долго не могла я подняться со своей ношей, а помочь было некому, не было прохожих. Наконец, кое-как встала и поплелась; итти было недалеко, но на Никольской, около тротуаров, высились обледенелые бугры, а середина улицы представляла углубление вроде рва, — в этот ров сослепу я опять упала. Вылезть никак не могла, цеплялась за скользкие края и скатывалась вниз.

Я принялась кричать, и, на мое счастье, какой-то добрый прохожий помог мне выкарабкаться. В клубе на Никольской я читала за три килограмма сахару.

Окончив концерт, я со всем своим богатством побрела в Художественный театр, куда пришла измученная и продрогшая. Фойе было ярко освещено, меня встретили шумные дружеские приветствия, на столе ждал стакан горячего кофе и вкусная лепешка из настоящей пшеничной муки. По

тогдашнему времени — роскошное угощение. А потом танцевали и веселились до утра.

У нас в театре сезон 1920/21 года был короткий, потому что затеяли фундаментальную перестройку Малого театра, проведенную благодаря неутомимой энергии Сергея Аркадьевича Головина, члена дирекции, заведовавшего материальной частью.

Взволнованные, радостные, полные надежд и жажды работать вошли мы 5 апреля 1921 года в роскошные закулисные помещения театра. На месте тесных клетушек, закоулков, полутемных коридоров, заваленных мебелью, мы увидели просторные уборные, актерское большое светлое фойе, обширные помещения для мебели, бутафории, костюмерной.

Вместе с внешней перестройкой шла и перестройка управления театром, которая, пройдя через много форм, закончилась в 1923 году тем, что во главе управления Малого театра в качестве единоличного директора стал Южин. Малый театр начал давать одну за другой великолепные постановки, для которых декорации писали известные художники: Юон, Добужинский, Кардовский, Веснин. В постановки вводились смелые новшества, главные роли наряду со стариками заиграла молодежь, свежая струя забила в обновленных стенах театра. Но я, к несчастью, как раз в это время выбыла из рядов его активных работников. Тяжелая нервная болезнь, связанная со смертью Н. Е. Эфроса, сделала меня неполноценным работником. Мне опасались поручать сильные роли, боясь их тяжелого действия на мое здоровье. Я играла большей частью свой старый репертуар и несколько новых ролей в филиале Малого театра на Таганской площади. Я очень любила там играть. Рабочие этого большого фабрично-заводского района своей поддержкой помогли Малому театру получить помещение. Публика в Малом театре была текучая, приезжие из провинции заполняли его, и знакомые лица москвичей мы обычно видели только на публичных генеральных и на первом спектакле. А в Театре Сафонова, как в провинциальном городе, состав публики мало менялся, и между зрителями и актерами установились более интимные отношения. Любовь публики чувствовалась нами и придавала особую теплоту игре. В Малом театре посетители рядовых спектаклей довольно равнодушно относились к актерскому составу. Для них было безразлично, кто играет — я или Левшина, Белевцева или Полякова и т. д., а таганская публика особенно горячо приветствовала и ценила своих



Н. А. Смирнова — Анисья.
«Его величество Трифон» Д. Чижевского.

любимцев. Я много раз присутствовала в зрительном зале и наблюдала непосредственные, подчас наивные, но горячие и искренние переживания публики. Помню, как в какой-то уж очень захватывающей сцене совсем незнакомая сидящая рядом со мной девушка положила голову мне на плечо, закрыла глаза и прошептала: «Не могу смотреть, очень волнуюсь. Скажите мне, пожалуйста, чем кончится эта сцена».

Отзывчивость и экспансивность публики создавали у нас бодрое, творческое настроение. Актеры часто играли с бо́льшим подъемом, чем в Малом театре. Некоторые пьесы были поставлены специально для филиала, а для других, перенесенных из Малого театра, делались новые декорации, соответствовавшие размерам сцены.

В пьесе Дм. Чижевского «Его величество Трифон», поставленной в филиале в 1923 году режиссером Ермоловым-Бороздиным, я играла старую крестьянку, представительницу деревенской темноты. Подробностей исполнения теперь уже не помню. Репетировали и играли пьесу в очень тяжелые минуты моей жизни, очень скоро после смерти Николая Ефимовича, но все же в памяти осталась фигура кулака, нарисованная Н. К. Яковлевым сочными мазками, и сильная, искренняя игра Е. И. Найденовой. Интересно поставлена была пьеса Смолина «Семь жен Ивана Грозного», сделанная тоже специально для Театра имени Сафонова. Смолин являлся на первую читку в сопровождении двух друзей, художника Иванова и композитора Юрия Сахновского, приносивших уже готовые макеты декораций и музыку к пьесе. Надо сознаться, что и то и другое было очень талантливо, пожалуй, талантливее самой пьесы. В «Семи женах Ивана Грозного», кроме А. А. Яблочкиной и меня, все роли играла молодежь. Исполнением главной роли завоевал себе право на первое положение в Малом театре В. Р. Ольховский. Перед зрителями проходит в пьесе вся жизнь Ивана Грозного. В первом действии он совсем юный, светлый, нежно любящий первую свою жену Настасью и баюкающий только что родившегося сына, которым он любуется с тихой улыбкой на лице. Дальше рисуется вся цепь интриг и происков, при помощи которых стараются попасть в родню к царю окружающие его боярские семьи, сватая ему своих дочерей. Пущено в ход все — клевета, яд. Действуют через приставленных к царице женщин, чтобы сгубить ее и посадить на ее место другую. Так погибают все семь жен Грозного. Смерть первой жены, любимой Настасьи, с которой царь жил в трогательном согласии, потрясает его, особенно, когда он убеждается, что ее «извели». Это кладет начало его ожесточению, болезненной подозрительности и страху. В течение пьесы он меняется, и в последнем акте перед зрителями — дряхлый безумец. Ольховский много поработал над ролью и создал гораздо более сложный и интересный образ, чем у автора. Ольховскому особенно удавались роли в современных советских пьесах, но, к сожалению, он очень рано умер. Он был красив, обладал хорошим темпераментом и умел работать.

Я играла в пьесе Смолина старушонку, готовящую из ядовитых трав «зелье» для того, чтобы отравить царицу. Роль небольшая, но я все свое внимание направила на внешний образ, хотелось дать что-то зловещее, чтобы от одного моего вида зрителю стало страшно и противно. Мне удался грим, никто из знакомых и даже из моих товарищей актеров, сидящих в театре, не узнал меня.

Спектакль шел весь сезон при полных сборах. Жен Грозного играли актрисы молодого поколения Малого театра.

Наличие филиала давало возможность пробовать силы молодежи. Она очень выросла за последние годы моего пребывания в театре.

Мои ученики — Всеволод Николаевич Аксенов, Николай Николаевич Шамин, Борис Петрович Бриллиантов — стали уже актерами.

Принятая в 1918 году из Филармонического училища Елена Николаевна Гоголева быстро пошла вперед после удачного исполнения роли Весны в «Снегурочке» Островского. Наталия Алексеевна Белевцева, игравшая Снегурочку, тоже быстро заняла хорошее положение в театре. Я очень приветствовала ее приглашение в Малый театр. С девочкой Наташей Белевцевой я познакомилась, когда ей было шестнадцать лет; она участвовала вместе со мной в летней поездке, организованной в 1912 году Н. М. Падариным. Меня заинтересовало ее свежее дарование, очаровательная внешность, непосредственность, и, вернувшись из поездки, я горячо рекомендовала Южину молодую артистку, но почему-то ее приглашение в то время не состоялось.

Мне было очень интересно следить за ростом молодежи. Когда я смотрела на них, в голове носились строки Пушкина:

> Младенца ль милого ласкаю,
> Уже я думаю, прости,
> Тебе я место уступаю,
> Мне время тлеть, тебе цвести.

20*

Правда, думать о физическом тлении мне было еще рано, но все слабее становилось стремление играть, проявлять себя на сцене, и все сильней хотелось видеть расцвет молодежи. Желание помочь им и передать свой опыт заслоняло личные интересы. Каждый их успех радовал несказанно.

Одной из таких радостей был спектакль «Сердце не камень» Островского благодаря прекрасному исполнению всех участвующих, а главное — В. Н. Пашенной.

Пашенная создала образ, овеянный большим женским обаянием. Она была такая наивная, чистая, скромная, благородная, доверчивая, добрая; выразительности игры помогали прекрасные глаза и низкий певучий голос. Как сейчас, вижу ее сидящей на скамейке у стены Новодевичьего монастыря в старинном красивом платье, изящной шляпе. Декорация Юона передавала всю поэзию летнего вечера на далекой окраине Москвы; заходящее солнце освещало розовую колокольню и играло прощальными лучами на золотых куполах храма, слышался мелодичный голос колоколов.

В сцене с Эрастом переход от неожиданности, испуга к выражению любви в глазах и во всем существе был у Пашенной нежен и трогателен.

В жизни она была горячая, иногда даже резкая, очень активная, сильная, а на сцене ей удавались тихие женщины с нежной душой. Еще раньше Веры Филипповны так же трогательно сыграла Пашенная роль Анны Павловны в «Шутниках» Островского.

Я опять возвращаюсь к вопросу, который всегда очень интересовал меня, и я его до конца не разрешила. Откуда мы, актеры, берем краски для изображения образов, противоположных нам самим? Может быть, человеческая природа так сложна, что мы выражаем во вне только часть ее, а в глубине живет много невысказанного и хорошего и плохого, что при желании и при случае мы можем вытащить из недр души.

Пашенная очень ярко изображала также и совсем новый тип советской женщины. У всех в памяти ее Любовь Яровая. Не приходится задумываться, почему у нее так хорошо выходят такие роли. Она сама советская женщина, с первых же дней революции с энтузиазмом целиком включившаяся в советскую жизнь.

И какой вообще был великолепный спектакль «Любовь Яровая» по исполнению и постановке! Все обрадовались появлению пьесы, в ярких красках изображающей только что пережитое время и правдивые образы людей, не прикрашивая положительные типы и не рисуя односторонне типы отрицательные.

Платон, при вступлении моем в Малый театр неинтересный режиссер, ставивший все по-старинке, придерживаясь пресловутых, односторонне понимаемых «традиций», вырос за годы моего пребывания в театре. Он смолоду начал свою карьеру помощником режиссера, зорко приглядывался ко всему, творящемуся вокруг него. Умный и наблюдательный, он приобрел большой практический опыт и хорошо узнал природу актера, но у него нехватало смелости, да, пожалуй, и охоты, ломать старинные устои Малого театра. Революция пришла ему на помощь, и его режиссерская фантазия развернулась. С большим интересом мы работали с ним при постановке пьесы Луначарского «Кромвель». В сотрудничестве с прекрасным художником Добужинским он создал стильную, проникнутую мрачным строгим настроением картину жизни пуританской семьи железного человека Кромвеля, которого сильно, убедительно, красочно сыграл Южин. Выразительна была картина, рисующая двор короля Карла I, которого играл П. М. Садовский, с большим мастерством обрисовавший тонкий психологический контур роли. Платон передал и настроение пьесы в целом, и сложный переплет отношений действующих лиц, и выдвинул на первый план главные события, затенив второстепенные, и выявил смысл политической борьбы. А раньше, помню, он мало заботился о такой цельности спектакля и о координации его частей. Каждый играл сам по себе, интересовался главным образом своей ролью.

В таком же духе, как над «Кромвелем», шла работа и над «Любовью Яровой». Остроумно придуманная и осуществленная конструкция с лестницами, площадками, сводами, расположенная на вертящейся сцене, быстро двигалась при перемене картин и давала возможность делать разнообразные, сложные, красивые мизансцены. Настоящую советскую пьесу поставили в театре, когда уже сознание всех в полной мере включилось в новую, советскую жизнь, когда все могли работать, точно отдавая себе отчет в том, чему сочувствует народ, против чего он протестует; потому театр так четко и ярко выявил все, что хотел и умел сказать большой советский писатель.

На этом мне придется закончить свои воспоминания о Малом театре, потому что в следующем году я совсем не играла, а выступила только один раз в своем прощальном спектакле.

Решение уйти со сцены созрело не сразу, оно готовилось

постепенно. Тогдашний директор Владимир Константинович Владимиров, заменивший на этом посту заболевшего А. И. Южина, внимательно отнесся ко мне и посоветовал не спешить с осуществлением моего решения. Он думал, что мне это будет очень тяжело и отзовется на моих и без того больных нервах, из-за которых я и задумала покинуть сцену, да и материально мне будет трудно.

«Давайте попробуем так, — сказал он мне, — служите пока в Малом театре и не играйте, а если уж очень захочется и вы почувствуете, что не в силах не играть, придите, скажите, я включу вас в репертуар. Не придете ни разу — будем считать, что можете жить без сцены. Тогда проводим вас с почетом, проститесь с товарищами, с публикой, устроим прощальный спектакль».

Я выдержала год испытания и ни разу не играла. Я твердо решила, что не надо спускаться с той актерской ступени, на которой я стояла, и переходить на незначительные роли старушек. Для этого не годились ни моя наружность, ни живой темперамент, ни звучный голос. А играть сильные роли мне было вредно. И я поставила точку на своей актерской жизни. Не дешево мне это стоило. С тех пор прошло уже около двадцати лет, а мне часто снится, что я играю любимые роли, и сердце трепещет от волнения.

Мой прощальный спектакль был особенным. В нем соединились актеры двух театров — Малого и Художественного. Впервые на сцене Малого театра выступили Качалов, Москвин, Лужский. В Малом театре прошла большая часть моей актерской жизни, его актеры были моими дорогими учителями, я переживала в его стенах все радости театральных впечатлений юности, а с Художественным театром меня связывали театральные симпатии зрелых лет моей жизни, очень теплые отношения со многими из его актеров, пламенная дружба со Станиславским и Качаловым.

К моему большому огорчению, К. С. Станиславский заболел и не мог участвовать в спектакле. Его любезно согласился заменить И. А. Рыжов, игравший эту роль в Малом театре. В спектакле участвовали две наши прекрасные актрисы на роли старух В. О. Массалитинова и В. Н. Рыжова, которые до сих пор не вошли в ткань моего рассказа, но как не сказать о них, столько раз радовавших меня своим талантом.

Когда я думаю о Варваре Осиповне, она мне рисуется на полотне картины, похожая на малявинскую бабу, в пестром, ярком платке, цветистой юбке, с широкой улыбкой на здоро-



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МАЛЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР

В понедельник, 26 марта 1928 года
ПО СЛУЧАЮ 30-ЛЕТИЯ АРТИСТИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И УХОДА СО СЦЕНЫ
НАДЕЖДЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ
СМИРНОВОЙ
с участием
Народных Артистов Республики:
Константина Сергеевича СТАНИСЛАВСКОГО,
Ивана Михайловича МОСКВИНА,
Василия Ивановича КАЧАЛОВА
Заслуженных Артистов Госуд. акад. театров: ЯБЛОЧКИНОЙ А. А. РЫЖОВОЙ В. Н., МАССАЛИТИНОВОЙ В. О., ЛУЖСКОГО В. В., КЛИМОВА М. М.
Артистов Гос. Ак. Малого Театра: СМИРНОВОЙ Н. А., ЮДИНОЙ М. П., ЩЕРБИНОВСКОЙ О. С., ХЛЮСТИНОЙ А. Д., РЫЖОВА Н. И., ЛАВИНА И. Д., ЗУБОВА Е. А.
представлено будет:
НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ
Комедия в 5 действиях А. Н. ОСТРОВСКОГО
РОЛИ ИСПОЛНЯТ:

1. Крутицкий. Народн. Арт. СТАНИСЛАВСКИЙ К. С.
2. Голутвин. Народн. Арт. МОСКВИН И. М.
3. Глумов. Народн. Арт. КАЧАЛОВ В. И.
4. Глумова Заслуж. Арт. РЫЖОВА В. Н.
5. Мамаева Заслуж. Арт. ЯБЛОЧКИНА А. А.
6. Мамаев. Заслуж. Арт. ЛУЖСКИЙ В. В.
7. Манефа Заслуж. Арт. МАССАЛИТИНОВА В. О.
8. Городулин Заслуж. Арт. КЛИМОВ М. М.
9. Турусина СМИРНОВА Н. А.
10. Курчаев РЫЖОВ Н. И.
11. Машенька ЩЕРБИНОВСКАЯ О. С.
12. Приживалка I-я ЮДИНА М. П.
13. Приживалка II-я ХЛЮСТИНА А. Д.
14. Человек Мамаева ЗУБОВ Е. А.
15. Человек Турусиной ЛАВИН И. Д.

Постановка Заслужен. режиссера И. С. ПЛАТОНА и Заслужен. Артиста В. В. ЛУЖСКОГО

Начало в 7½ час. вечера.

Программа прощального спектакля Н. А. Смирновой.

вом лице. Она вся такая сочная, звучная и в жизни и на сцене. Про ее талант хочется сказать, что он не светит — он горит; все созданные ею образы остались навсегда в зрительной памяти, так они выпуклы, четки; и говорила она вкусно, ее интонаций не забудешь. Она не боялась смелых, острых изображений, ее образы всегда были самобытны и оригинальны. Варвара Осиповна была очень театральна, но ее игра в то же время не формальна, а всегда ярко-жизненна. Если начать считать роли, которые она хорошо играла, то придется перечислить почти все, а они так многочисленны и разнообразны. В жизни Варвара Осиповна говорила и рассказывала так, что наслаждение было ее слушать. Ее рассказы были образны, полны остроумия, метких слов и определений. Я иногда записывала ее афоризмы и необыкновенно талантливые слова. Она сыпала их щедро и потом забывала. Ее подвижной ум и воображение мчали ее дальше и дальше. Она вся отдавалась минуте, а затем горячий темперамент в следующую минуту нес ее в другую область, к другим образам. Бывало, при встречах с ней я, характеризуя какое-нибудь событие или человека, повторяла ее слова. Варвара Осиповна восклицала: «Вот здорово, вот остро сказано!» — «Варя, да ведь это ты сказала неделю тому назад, а раз ты не помнишь, я теперь буду выдавать это за свое, ты ничего не имеешь против?» — «Да что ты? — заливаясь веселым смехом, говорила Варвара Осиповна. — А я и вправду не помню. Неужто я так хорошо сказала?»

Дарование В. Н. Рыжовой другого типа. Она тоже создает очень яркие, запоминающиеся образы, но у нее другие краски и приспособления. Бесконечно количество созданных ею типов, и все они очень разные. Она рисует их мягче, чем Варвара Осиповна, у нее нет таких резких мазков. Та иногда приближается к гротеску, а Варвара Николаевна — никогда. В ее игре больше тепла и тишины.

В моем последнем спектакле они обе выступали в очень типичных для их дарований ролях. Варвара Николаевна играла вкрадчивую старуху, льстящую богатым дядюшке и тетушке, помогающую сыну устроить карьеру. Трудно забыть ее ужимки и мимику, когда она рассказывала Мамаеву, какой сон видел ее сын, когда ему было пять лет. «Приходит поутру и говорит: «Какой я видел сон! Слетают ко мне к кроватке ангелы и говорят — люби папашу и мамашу и во всем слушайся! А когда вырастешь большой, люби своих начальников. Я им сказал: Ангелы! Я буду всех слушаться...» Удивил он нас, уж так обрадовал, что и сказать нель-



В. Н. Рыжова — Глумова.
«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского.

зя». Варвара Николаевна как-то по-особенному поджимала губы и смотрела на Мамаева глазками, подернутыми слезой.

А Массалитинова — Манефа, страшная, грубая, толстая баба, с выпученными глазами, жадными руками, зычным голосом, наглая обманщица, любящая поесть, выпить и пользующаяся суеверием окружающих ее господ.

Рассталась я со всеми очень тепло и дружественно. Прием, оказанный мне моими товарищами и публикой, горячий и искренний, очень помог мне пережить тяжелое расставание с делом, которому я с любовью служила более тридцати лет.

К моему большому огорчению, размер книги не позволяет мне написать обо всех моих товарищах. Но и говоря о некоторых из них, я не критиковала и не оценивала, а только рассказывала о том, что получила от их игры, что осталось в моей благодарной памяти. Жаль, что не могу отдать дань этой благодарности всем, ограничиваясь теми, с кем чаще сталкивалась в работе. Как зритель я с 1918 года почти не бывала в театре. Все свободные вечера отдавала занятиям сначала в школе Малого театра, а затем в Студии Малого театра. Многих спектаклей, шедших в эти годы, я вовсе не видела, и творения моих товарищей прошли мимо меня.

В. И. КАЧАЛОВ

Ты жива еще, моя старушка?
Жив и я. Привет тебе, привет! —

встречает меня мой старый друг, когда мы долго не видимся. Он рад моему приходу, ласково ведет в свою синюю комнату, усаживает на старинный, уютный диван, садится на кресло около бюро красного дерева, и мы беседуем часами.

Я очень люблю комнату Василия Ивановича: со стен приветливо смотрят лица друзей; надписи на портретах полны любви и уважения к милому хозяину; много книг и цветов; красиво, уютно, тепло.

Нам с Василием Ивановичем есть о чем поговорить, мы знаем друг друга сорок лет, оба не потеряли интереса и вкуса к жизни, все совершающееся в искусстве волнует наши чувства и мысли. Из-под пенсне смотрят умные, проницательные глаза. Немного отяжелевшее, но попрежнему чарующее и значительное лицо с морщинами около губ, свидетельствующими о жизни, полной глубоких, подчас скорбных переживаний, поредевшие золотистые волосы, все еще изящная мужественная фигура, красивые выразительные руки — насколько все это прекраснее внешности хорошенького юноши, с которым я играла водевили в труппе Бородая! Странно себе представить, что сидящий передо мною знаменитый человек, народный артист СССР, орденоносец, гордость Художественного театра, возбуждал мое презрение, когда не в силах был взять верно ноту, начиная куплеты в водевиле «Простушка и воспитанная». Содержание водевиля, конечно, самое незамысловатое. Барин женится на крестьянке, старается привить ей светские манеры, но из этого ничего не выходит. Она гораздо лучше чувствует себя с двоюродным братом Емелькой, пришедшим к ней в гости из деревни. Сидят они, калякают о деревенских новостях, едят деревенские гостинцы, вдруг входит барин — муж. Он приходит в ярость, так как запретил жене видеться с деревенскими, и грозно

поет: «Это слишком, вон подите, не сердите, не дразните, а не то вам, как хотите, будет худо». На это Емелька отвечает: «Барин, барин, не грозите» и так далее... Мужа играл Василий Иванович. Оркестр сделал вступление, дал последний аккорд. Василий Иванович берет какую-то невозможную ноту, абсолютно не в тон. Оркестр начинает снова, Качалов пробует взять ноту — не выходит. Тогда он не нашел ничего лучшего, как беспомощно отойти в угол, сконфуженно отвернувшись от публики. Оркестр проигрывает мотив его куплета, а Емелька, обращаясь к спине безмолвно стоящего Качалова, неожиданно поет: «Барин, барин, не грозите...» Смешно вспомнить об этом сейчас.

Немало водевилей переиграла я с Василием Ивановичем в Казани. Он всегда играл невыигрышные и неинтересные роли водевильных мужей. Бородай, конечно, уже давно понял цену таланта молодого актера, его внешности и его очаровательного, бархатного голоса. Обычно актеры, выросшие в труппе Бородая, получали ангажемент из более крупных провинциальных городов и из Москвы, куда их звали на первое положение. Когда Бородай уговаривал меня остаться у него на следующий год на вторых ролях и только иногда получать первые, а я не согласилась, он мне сказал: «Ну, знаю я вас — выхожу, выращу, а потом вы улетаете, и за пятку вас не ухватишь, а я должен снова растить себе актеров».

Он боялся, что Качалов, если его сразу выдвинуть на первое место, тоже «улетит», вот почему такие ответственные роли, как, например, роль Бориса Годунова в трагедии Ал. Толстого «Смерть Грозного», редко выпадали на долю Василия Ивановича.

Теперь, проработав почти сорок лет в Художественном театре, Качалов говорит, что не считает свое тогдашнее исполнение роли Бориса Годунова настоящим искусством, но, по-моему, он сыграл роль замечательно. Да и публика была в восторге. Тогда Качалов, очевидно, тоже считал, что роль сыграна хорошо, так как выбрал ее для показа в Художественном театре.

На следующий год я уже не служила в труппе Бородая, «банда» наша рассыпалась. Из редких писем Н. Н. Литовцевой я знала, что она ближе познакомилась с Качаловым. Знакомство окончилось их женитьбой летом 1900 года. Н. Н. Литовцева была ученицей Немировича-Данченко, товарищем по школе почти всех актеров Художественного театра. Она посоветовала Качалову дебютировать в этом театре



В. И. Качалов, Н. А. Смирнова, Н. Е. Эфрос на летнем отдыхе.

и написала Немировичу-Данченко. Благодаря Литовцевой Василий Иванович был вырван из среды провинциального актерства, где при чрезмерной загруженности работой и при беспорядочности и богемности актерского быта он не развился бы как человек и как актер до того уровня, до которого подняла его волна высокой культуры передового русского театра.

До того, как я вступила в труппу театра Корша в Москве, я редко виделась с Василием Ивановичем и заходила во время своих приездов в Москву, собственно говоря, к Нине Николаевне, с которой я дружила, а с Василием Ивановичем дружба окрепла только в 1906 году, когда я переехала в Москву и вышла замуж за Эфроса, горячего, убежденного поклонника Василия Ивановича. Мы часто виделись и в интимной домашней обстановке и на больших вечерах, которые устраивались у нас и у наших друзей и знакомых. Начинались эти вечера обычно после спектакля и продолжались до рассвета. Василий Иванович любил компанию, любил выпить в кругу друзей, да и все мы, актеры, после напряженной, творческой работы, взволнованные пережитыми в ролях чувствами, не могли сразу успокоиться и мирно лечь спать.

Творчество актера коренным образом отличается от творчества других художников. Материалом, из которого творит актер, является он сам, все его существо. То высокие подъемы духа, то глубокое падение, то безысходное горе, то веселое, смешное положение, в зависимости от исполняемой роли, создают особую подвижность нервной системы, особую чувствительность, особое восприятие жизни.

Где-где только не побываешь в своем воображении, каких стран не посетишь! То живешь в пышных королевских покоях, то переселяешься в убогую крестьянскую избу. Сколько волнений переживешь, пока удастся создать весь внутренний и внешний образ. И сейчас же надо нести созданное на суд публики; поставлен жесткий срок, в который работа должна быть окончена. Роль удается: праздничная обстановка театрального представления, яркие огни рампы, полный зрительный зал, успех, шумное одобрение публики — ну, разве можно после этого мирно лечь спать?

До чего мил бывал на наших вечеринках Василий Иванович! Он никогда не доходил до бурного веселья, озорства, а становился всегда особо поэтичным, читал стихи, и если его слушали даже только два человека, он своим великолепным голосом «пел», как я называла, Пушкина, Блока, стихотворения Брюсова.

Чувство юмора помогало ему из самых мелких событий обыденной жизни создавать интересные, смешные характерные рассказы. Животные, птицы, маленькие, незаметные люди под его наблюдательным взором приобретали значительность и красочность. Он вел дневник, в котором кратко записывал чем-либо заинтересовавшие его встречи и события, освещая преимущественно их юмористическую сторону.

В пору нашей молодости, когда, бывало, придешь к ним в гости, Василий Иванович спрашивал: «Ну, расскажи, что смешного произошло за это время?» — и очень ценил каждую подмеченную другим юмористическую черточку. Он всегда говорил мне: «Удивляюсь, как ты можешь довольствоваться тем, что видишь своими близорукими глазами. Почему ты не носишь стекол? Ведь ты пропускаешь мимо себя половину прелести окружающей тебя жизни. Вот ты не видишь, например, как смешно разговаривает эта парочка, сидящая на противоположном от нас конце кафе. Ты не видишь, как смешно барахтается маленкий щенок, пытаясь поймать ползущее насекомое, сколько забавного и смешного кругом».

Он просиживал часами, наблюдая проходящую вокруг него жизнь, в особенности в часы досуга на летнем отдыхе, который мы много лет подряд проводили вместе. Летом 1907 года в Новгородской губернии мы наняли большой помещичий дом, стоявший среди густого хвойного леса на берегу светлого красивого озера. Общение с Василием Ивановичем было непрерывной большой радостью. По-моему, при совместной жизни у Василия Ивановича наблюдался единственный недостаток — отсутствие всякой практичности. Просить совета в жизненных ежедневных делах у него не стоило — он предпочитал, чтобы это делал за него кто-нибудь другой. От всяких переездов, укладок, устройств на новом месте он старательно уклонялся. Мне эта черта в нем даже нравилась. Я от нее не страдала и никогда не забывала, что передо мной не просто обыкновенный человек — мой друг Вася, как я его называю, — а большой, отмеченный судьбой талант.

Василий Иванович любил целые дни проводить один среди природы, усаживаясь в лодку со своей собакой Джипси и забираясь в камыш, и мы прозвали его Вася-Камышанин.

Иногда он принимал участие в наших совместных прогулках. Мы любили ходить, не зная дороги, делать новые открытия. Всегда заводились интересные разговоры, зачинателем которых обычно был мой муж, человек, отлично знав-

шший театр и интересовавшийся мыслями Василия Ивановича о ролях и о работе над ними. Вернувшись с прогулки, всегда голодные, мы весело ужинали и остаток вечера обыкновенно сидели компанией на террасе, наслаждаясь тишиной и красотой летнего вечера и мирно беседуя.

На другой стороне озера жила на даче семья актера и режиссера Художественного театра — Санина. Жена и сестра его увлекались игрой в крокет и часто приезжали к нам на лодке. Завязывался азартный крокетный бой. Василия Ивановича, игравшего очень спокойно, смешило всякое проявление чрезмерного азарта. Ему нравилось иногда искусственно подогреть темперамент людей, вызвать их на горячий спор, часто из-за пустяков. Он подзадоривал спорщиков своими репликами, пока они не доходили до ярости, и тогда он, оставшись в стороне, заливался смехом, будто глядя на веселое представление, что, конечно, отрезвляло разбушевавшихся противников. Любил Василий Иванович подшутить и подстроить легкую каверзу: то подложит человеку под простыню жесткую щетку или перед самым сном сунет в постель кусок льда, привяжет на веревочку спичечную коробочку, в которой катаются горошинки, поставит ее под кровать, нитку от нее протянет к себе в комнату и изредка дергает, — человек, боящийся мышей, вроде меня, пугался шума, думая, что у него под кроватью шевелится мышь. К этим проказам его побуждало громадное чувство юмора, которое вдохновляло его и на рисование очень талантливых карикатур, дружеских шаржей. При большом сходстве ярко выделялась смешная сторона человека или происшествия. Василий Иванович изображал иногда целые сцены из нашей жизни. Сидя в стороне и наблюдая за нами, он делал набросок карандашом, и нельзя было не смеяться талантливо подмеченным смешным черточкам. Мы, конечно, не оставались в долгу и тоже придумывали всякие каверзные штуки, чтобы отомстить Василию Ивановичу.

Но это веселое лето завершилось печальным событием Н. Н. Литовцева, уехавшая на зимний сезон играть в театре Незлобина в Риге, тяжело заболела. Болезнь надолго лишила ее возможности продолжать театральную работу. Василий Иванович глубоко переживал трагическое положение жены. Его вид, сосредоточенный взгляд, тяжелые складки, легшие около губ,—как все это было не похоже на веселого, дурачившегося летом Васю-Камышанина. Болезнь Нины Николаевны и ее последствия надолго бросили тень на наше восприятие мира. Василий Иванович говорил, что она произвела большой

перелом в его жизни, заставив над многим задуматься и ко многому относиться по-иному.

Мы служили в разных театрах, много работали и зимой виделись только после спектакля. Василий Иванович любил прогуляться после вечера, проведенного в духоте театра, и довольно часто заходил к нам «на огонек». В одной квартире с нами жила Марья Михайловна Блюменталь-Тамарина. Бывало, сойдемся и рассказываем друг другу каждый о своем театре. Я уже служила в Малом, Марья Михайловна — у Корша. Марья Михайловна необычайно смешно и талантливо рассказывала. Василий Иванович всегда просил «Марьюшку» рассказать что-нибудь. Василий Иванович мог слушать не один раз рассказ Марьи Михайловны о впечатлениях нашей кухарки от ее игры, да и мастерски же рассказывала его Марья Михайловна, в точности изображая все интонации и ухватки Фенички. «Ну, что, Феничка, спрашиваю я (говорила Марья Михайловна), понравилось тебе вчера?» — «Да, хорошо, Марья Михайловна, — отвечает Феня,— только неправильно вы индюка в печь сажали, вы его ногами вперед, а надоть головой, неправильно так-то». (Марья Михайловна играла в пьесе кухарку). Очень смешно рассказывала Марья Михайловна, как она, усталая, шла из театра после спектакля и, наконец, ей удалось нанять извозчика. Она уселась, и они поехали. Вдруг в переулке извозчика окликнул какой-то идущий мимо человек и предложил ему бóльшую цену. Извозчик стал ссаживать Марью Михайловну, говоря: «Слезай, слезай, сейчас же слезай, тут недалече, и так дойдешь, и денег мне с тебя не надо. Из-за этакой старушонки да потерять такого седока. Слезай». И бедной Марье Михайловне пришлось брести пешком.

Я тоже, в свою очередь, старалась не отставать от Марьи Михайловны, запоминая все забавное, встречавшееся в жизни, и облекая для Василия Ивановича в форму занятного рассказа. Он обычно долго засиживался у нас, приходил с работы из редакции Эфрос, и беседа переключалась на вопросы политики и искусства.

Присутствие Василия Ивановича придавало каждому явлению и событию особую прелесть. Для него не было незначительных вещей. Всё в жизни было интересно той или иной стороной. Бежит по Москва-реке вечером пароход, отражаются в воде огоньки, Василий Иванович, сидя на террасе, непременно позовет разделить его радость от красивой картины. Слышится в кухне смешная речь нашей кухарки, разговаривающей с каким-то пьяным человеком, пришедшим в

гости, — ему опять интересно, смешно; с неописуемым юмором он повторяет услышанные интонации.

Часами сидели мы вместе на бархатном песке на берегу океана в Бретани, любовались причудливыми изменениями красок на лазурной воде, ждали прилива, бросались в море и качались на набегающих волнах. Василий Иванович очень любил море. Мы ездили на автомобиле в какое-то местечко (не помню, как оно называлось), где берег представлял собой громадные отвесные скалы, напоминающие башни с бойницами, мрачно глядящие в необозримый простор. Волны с бешеной силой разбивались об них и обдавали нас высоко взлетающими брызгами белой пены. Василий Иванович восхищался этим величественным зрелищем. Он любил и спокойный океан, в особенности при заходе солнца, когда оно, как большой красный мяч, бухалось в море. Он всегда ловил этот момент и старался не пропустить его.

Одно лето мы жили на даче во Влахернской. В нашей жизни тогда большое место занимали дети. Их было четверо: сынок Василия Ивановича и трое моих племянников. Дети никогда не наскучивали Василию Ивановичу. Он очень любил их и с интересом наблюдал за их жизнью. С сыном у него были особенные отношения. Есть прелестная фотография: стоит большой Василий Иванович в шубе и в шапке, и против него стоит маленький человечек, пушистый комочек в своей зимней одежке, — это Дима, сын Василия Ивановича. Не за руку держит отец ребенка, а стоят они друг против друга — два равных человека, только один большой, другой малюсенький, и серьезно смотрят друг на друга. И действительно, отношения у них серьезные, дружеские. Сын звал и до сих пор зовет отца «Вася», и они крепко любят друг друга.

Этим же летом я ездила с Василием Ивановичем на гастроли в Киев и Одессу. Эти поездки остались у меня в памяти как праздник, да и все ездившие с нами актеры вспоминали их с чувством умиления. Целый день, проведенный в обществе Василия Ивановича, прогулки по чужому городу, чувство свободы от обычных ежедневных дел и от обычного окружения были так веселы и радостны.

Надо было видеть, с каким терпением Василий Иванович репетировал пьесы, игранные им в великолепном ансамбле Художественного театра. Он никогда не раздражался, без конца повторял сцены, добиваясь, чтобы актер не только сделал все нужное для Василия Ивановича, но чтобы и у него самого роль шла лучше и интереснее. Он не делал никакой разницы в обращении с первыми и выходными актерами, со всеми был изысканно предупредителен и вежлив. После спектакля всегда долго засиживался за ужином, и я не знаю вопросов жизненных и вопросов искусства, которых бы мы не затрагивали. Василий Иванович любил пофилософствовать, и я тоже. Он вдумчиво подходил ко всем вопросам, не любил зря болтать.

С Василием Ивановичем я переиграла довольно много ролей: Элину в пьесе Гамсуна «У врат царства», Агнес в «Бранде» Ибсена, Василису в «На дне» Горького, Сарру в «Иванове» Чехова. Играть с ним было необычайно легко, потому что сам он играл просто, искренно. Рисунок роли был логично обоснован, четок. Василий Иванович точно знал, что ему надо от партнера, и так хорошо объяснял, что, обладая некоторыми актерскими способностями, нельзя было не выполнить его указаний.

В пьесе «У врат царства» он был до того очарователен в своей чистоте, в неумении видеть пошлость окружавшей его жизни, что, признаюсь, мне трудно было играть жену, не понимавшую его и убегающую от него с ничтожным Бондезеном. Я часто выскакивала из роли, вместе со зрителем жалела милого Карено (героя пьесы) и злилась на ту женщину, которую играла.

В мой прощальный юбилейный спектакль, когда я расставалась с театром навсегда, я играла с Василием Ивановичем. Мне так дорого было, что в день, когда я прощалась со сценой, рядом со мной был мой лучший друг, горячо любимый мною актер и человек.

Да не одна я, все кругом любили и почитали Василия Ивановича за его благородство, бережное отношение к людям и из ряда вон выходящую скромность. Не только в свои молодые годы, когда имя его не было еще покрыто всемирной славой, но и до сего дня он сохранил эту скромность, вечное сомнение в своих силах и застенчивую боязнь почестей. Василий Иванович необычайно строг к себе и правдив в своих чувствах. Никогда никакой позы, никаких громких фраз, изумительная простота. Едва ли найдется другой актер, которого так нежно и горячо любила бы публика. Какими дружными аплодисментами приветствуют каждое его появление! Я часто наблюдала, какие при этом лица у людей, какая на них написана нежность и любовь. Имея, казалось бы, все данные поставить себя выше толпы, Василий Иванович на самом деле внимателен к каждому самому незначительному по своему положению человеку, со вниманием чи-

21*

тает каждое полученное письмо, с чуткой деликатностью относится к каждой просьбе. А какая груда таких писем и просьб!

Василий Иванович зачастую сам открывает входную дверь и ужасно боится, как бы кого-нибудь не обидеть, не оказав должного внимания. Я могу сравнить его по скромности только с М. Н. Ермоловой и с К. С. Станиславским.

Все эти черты характера — благородство души, изящество и тонкость чувств, юмор — Василий Иванович переносит в свои роли. Любовь и внимание к человеку, каков бы он ни был, умение найти оправдание всему, потому что все понятно его чуткой душе, — каким мягким светом освещает это каждую роль Василия Ивановича. Злое, резкое осмеяние пороков — не в природе его таланта. Н. Е. Эфрос всегда советовал актерам обогащать свою душу и свой ум знаниями, наблюдениями над жизнью, чутким вниманием к людям, сочувствием к их страданиям, радованием их радостям, чтением жизнеописаний великих, героических людей. «Накопляйте все это богатство, — говорил он, — непременно все это перенесете вы в свои роли». И Василий Иванович был особенно нежно любимым им актером, потому что из каждой роли выглядывали сокровища его собственной прекрасной сущности. Например, роль Чацкого, которую он так замечательно сыграл на сорокалетнем юбилее Художественного театра. Он бичует окружающую его пошлость, подхалимство, убожество мыслей и чувств, но не злоба и острая ненависть окрашивают его речи, — «оскорбленное чувство» говорит в нем. Все оскорблено: и любовь его личная и любовь к свободе и настоящему просвещению; у него нет сил разрушить окружающее зло, и он хочет укрыться от него, душа слишком нежная и хрупкая. Таков и есть Чацкий, и это замечательно передает Василий Иванович.

Дарование Василия Ивановича многогранно, им сыграно большое количество ролей, в которых выражены и другие стороны его сложной души, но протест его против зла и пошлости — всегда протест великого гуманиста, способного пострадать, отстаивая свою правду.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

27 октября 1927 года Константин Сергеевич подарил мне свою книгу «Моя жизнь в искусстве» со следующей надписью:

«Дорогому другу
Надежде Александровне
Смирновой

на память о красивых днях нашей жизни, прожитых в атмосфере истинного искусства, вместе с незабвенным Николаем Ефимовичем,

от
душевно преданного
К. Станиславского».

С нежным чувством любви и умиления перечитываю я эти слова, обращенные ко мне и к Николаю Ефимовичу. Человек, написавший эту книгу, — один из самых чудесных людей, встретившихся мне в жизни.

В первые годы моей театральной жизни в Москве, на генеральных репетициях в Художественном театре, я издали любовалась его высокой, статной фигурой, чудесным лицом с доброй улыбкой и сияющими глазами, но сблизилась и подружилась я с ним и его семьей на берегу голубого океана во Франции, в Бретани, в местечке Сен-Люнер, где мы вместе отдыхали летом 1911 года.

С Константином Сергеевичем мы проводили время с утра до обеда, сидя на бархатном песке или в кабинке на берегу моря. Я, мой муж, Мария Петровна (жена Константина Сергеевича), Кира (его восемнадцатилетняя дочь), Качалов с женой в купальных костюмах убегали в море покачаться на волнах, а Константин Сергеевич не купался, он только засучивал брюки и шел за нами, пока вода доходила ему до колен, а потом с милой, ласковой улыбкой смотрел, как мы плавали, немного завидуя нам. Покупавшись, мы с мужем

садились около Константина Сергеевича, и он рассказывал нам о «системе» актерского творчества. Снова и снова продумывал он свои постижения в этой области и старался изложить их в простой, сжатой и доходчивой до актера форме. Это иногда ему плохо удавалось, он просил моего мужа помочь ему. Эфрос пробовал это сделать и записывал высказывания Константина Сергеевича. Я, затаив дыхание, слушала этого вечно ищущего, мятежного великого художника, который, по выражению моего мужа, «будучи по натуре Моцартом, хотел, как Сальери у Пушкина, «поверить алгеброй гармонию». Константин Сергеевич волновался, запинался, искал слов для обозначения сложных понятий, мучился, что не может передать всего, что обдумывал или постигал своей гениальной интуицией. Я и раньше отрывочно слышала от моих друзей, актеров Художественного театра, об исканиях Константина Сергеевича, но они их еще плохо усвоили, относились к ним довольно скептически и считали, как говорил сам Константин Сергеевич, его «очередным увлечением». Теперь я слышала самого Станиславского, и он перевернул все мое актерское существо, взбаламутил все мысли и чувства, поднял бурю и вихрь сомнений в душе. С этого лета я потеряла покой. Я все сомневаюсь, пересматриваю прошлое, отвергаю то, что вчера нашла, нахожу вновь то, что когда-то отвергла, и утверждать могу только на сегодняшний день.

В это лето Константин Сергеевич подводил итоги всему продуманному. Многое было записано и вошло потом в его книги, но эти книги только этапы на пути его вечно движущейся творческой мысли. Он никогда не останавливался в своих открытиях и умер, не поставив точки, которой и нельзя, по существу, поставить в безостановочном творческом процессе.

Особенно поражали в нем, при близком знакомстве с ним, необыкновенная, детская чистота, искренность, простота и светлое отношение к жизни и людям. Он умел и любил шутить, смеяться. Я помню, как однажды мы пошли компанией гулять. Станиславский с Эфросом скоро покинули нас, задуманная нами прогулка показалась им слишком далекой, и они хотели еще до темноты позаняться записыванием «системы». Мария Петровна Лилина, Качалов, Массалитинов и я долго гуляли и уже в темноте возвращались домой. Станиславский подговорил Эфроса спрятаться с ним в кусты, подстеречь нас и броситься, изображая разбойников. Но мы сразу их узнали, и Константин Сергеевич, как



М. П. Лилина и К. С. Станиславский (Алексеевы)

маленький ребенок, был смущен и разочарован этой неудачей.

Его режиссерская фантазия все время работала, он постоянно был занят мыслями, как перенести на сцену свои жизненные впечатления и восприятия. Как-то раз, гуляя, мы ушли очень далеко. Темная ночь спустилась над нами. Шли по крутому скалистому берегу над морем, под ногами была высокая цепкая трава. «Давайте пойдем гуськом, держась друг за друга, — предложил Константин Сергеевич.—Вообразите, что вы слепые, закройте глаза, ведь вы все равно ничего не видите, а я буду вожаком — зрячим. Помните, как у Метерлинка в «Слепых». Переживайте, а потом расскажем друг другу, что каждый пережил». У меня несколько раз выступал пот, страшно было итти по краю обрыва, а отойти мы не решались, боясь заблудиться. И так мы добрели за нашим вожаком до освещенных домиков Сен-Люнера, облегченно вздохнули и весело пошли домой ужинать. (Подробностей о том, как мы делились своими впечатлениями о пережитом, я сейчас не помню.)

Мы как-то прочли в местной газете объявление, что в поле рядом с городком Динан, где 300 лет тому назад произошло сражение и враг был отбит, будет разыграна пьеса, специально написанная к этому дню. Все очень заинтересовались, и больше всех Константин Сергеевич. Поехали Станиславский, Массалитинов и мы с мужем. Приехав в Динан, мы сразу же были очарованы видом своеобразного городка. Под сводами старинных ворот, поросших мхом и увенчанных выросшими на них деревьями, мы прошли в узенькую уличку. Дома большей частью двухэтажные, некоторые с мезонинчиками, покрытые высокими остроконечными черепичными крышами. Второй этаж сильно выступает вперед и украшен балкончиками, обвитыми плющем. Над воротами, через которые мы прошли, на веревке висел старинный фонарь с лампой. Гостиница, где мы решили позавтракать и отдохнуть до спектакля, назначенного в три часа, была древней постройки, ресторан помещался в громадной низкой комнате со сводами и узкими окнами в глубоких амбразурах. «Сегодня вы увидите то, что произошло триста лет тому назад, — сказал нам хозяин гостиницы. — Сегодня у нас небывалое оживление, а то всегда тихо, как в деревне».

Но представление очень разочаровало нас. Плохо одетые всадники, их было немного, скакали на плохих лошаденках, размахивая мечами, что-то кричали. Все было убого

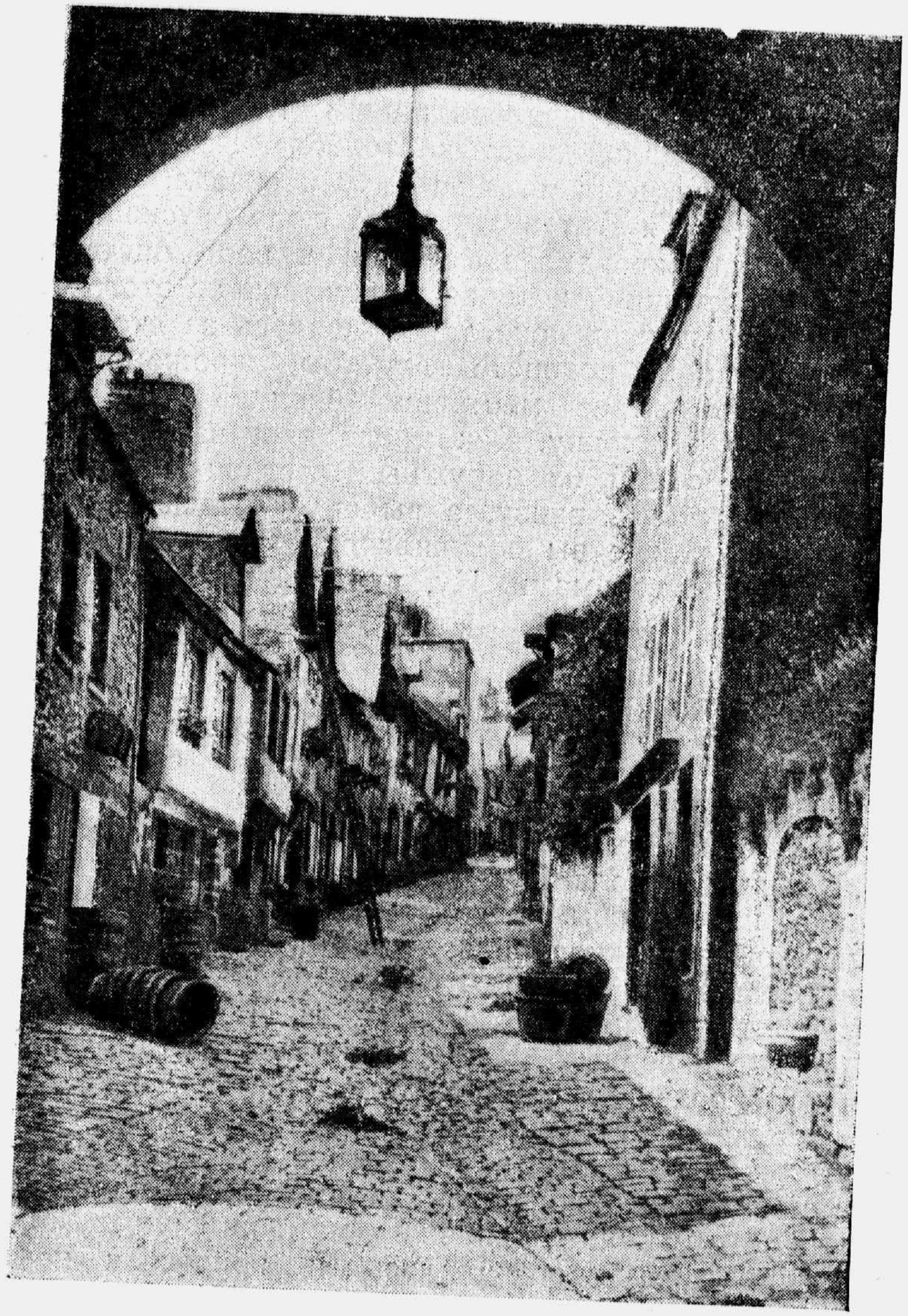


К. С. Станиславский, М. П. Лилина, Н. Е. Эфрос, Н. А. Смирнова на пляже в Сен-Люнере.

и неинтересно. Константин Сергеевич волновался, нетерпеливо дергался и все приговаривал: «Ах, как можно было бы все это сделать! А это даже не смешно. Насколько дети занятнее играют в войну». Раздосадованные бездарным представлением, мы пошли гулять по городу и были вознаграждены блестящими импровизациями Константина Сергеевича. «Вы представляете себе, — обратился он к нам, — как жили люди в этом городке триста лет тому назад? Ведь здесь с тех пор ничего не изменилось. Смотрите...» И он быстрым молодым движением закинул за плечо свой дождевой плащ, лихо надвинул на одну бровь шляпу и стал изображать, как тогдашний юноша вызывал на свидание свою возлюбленную, стоя под балконом дома, против которого она живет. Он сделал это так ярко, что сразу перенес нас воображением в XVI век. Сбежав вниз по уличке к маленькой площади, посреди которой был колодец, он представил, как тогдашний Дон-Жуан беседует с женщинами, пришедшими за водой, чаруя их своими улыбками и комплиментами. Редкие прохожие удивленно оглядывали нас, а мы не обращали внимания, увлеченные нарисованной им картиной.

Мы посетили также замок герцогини Анны, мрачный и пустой. Наружный вид его, с толстыми круглыми башнями и стенами, на которых росли деревья, узкими окнами с решетками, был живописен и импозантен, перенося воображение в средневековье. Из темных углов вылетали летучие мыши и вспугнутые совы. Константин Сергеевич фантазировал, представлял, как жили в этом замке, как его защитники смотрели из бойниц на подступающих врагов. Когда мы вернулись в мирный Сен-Люнер, я долго не могла успокоиться и полночи провела без сна, переживая впечатления этого дня, такие яркие благодаря Константину Сергеевичу.

Мне очень памятна поездка на Mont St. Michel (гора св. Михаила), одно из самых оригинальных и пленительных мест, какие мне пришлось видеть. Громадная скала среди необъятного пространства песков, на ее вершине причудливое здание в готическом стиле, издали похожее на точеную игрушку, с башнями, из которых средняя, самая высокая, увенчана позолоченной статуей архангела Михаила, держащего в руке меч, исполнявший в то же время роль громоотвода. Это — старинное аббатство, воздвигнутое монахами в XII веке. По наружным высоким лестницам с резными перилами, похожими на кружева, мы поднимались на площадки с бесконечным количеством ажурных башенок, затем попа-



Улица в Динане.

дали в рыцарские залы с готическими окнами и сводами, поддерживаемыми массивными колоннами. За одной из них скрывалась дверь, ведущая в подземелье, где нас особенно поразила суровым величием мрачная зала с толстыми столбами, пяти метров в окружности. Посреди нее две цистерны с водой. Константин Сергеевич восхищался всем, что с каждым новым шагом открывалось нашим глазам. Подземная зала называлась «Залой толстых столбов». Константин Сергеевич остановился, взял меня за руку и сказал: «Запомните всё, вдыхайте в себя этот воздух. Вот сюда спускалась леди Макбет и мыла окровавленные руки в воде цистерн, она спускалась по лестнице, которая вилась вокруг этого столба. В руке у нее светильник, она то скрывалась за столбами, то вновь появлялась на повороте лестницы, дрожащий огонь светильника освещал ее мертвенно бледное лицо и падал ярким пятном на колонну. Как много даст вам эта картина для роли». На одной из наружных лестниц он остановил меня. «Я буду стоять внизу, а вы спускайтесь с лестницы, читая письмо, которое вы получили от Макбета, где он описывает встречу с ведьмами. Ну, начинайте! Вы помните наизусть? Где же, как не здесь, найти вдохновение для этой роли».

Я готовила в то время роль леди Макбет, которую должна была играть зимой. Константин Сергеевич зажег мое воображение, я зажила жизнью владелицы средневекового замка, я ходила по всем его переходам, как снедаемая честолюбием леди Макбет, посетила башню, где, как мне казалось, убивали короля Дункана, и зал рыцарей, где происходил пир, на котором появилась тень Банко. С этого дня меня целиком захватила роль леди Макбет. Благодаря Константину Сергеевичу она показалась мне не такой уже трудной, работать над ней стало радостно, и я не так боялась играть ее после великой Марии Николаевны Ермоловой.

Осмотр окончен, и мы начали спускаться вниз. Я была как во сне, и так странно было пробуждение, этот переход из средневекового замка в «заведение мамаши Пуляр», где на громадном очаге жарилась на сковородке колоссальных размеров прославленная «яичница мамаши Пуляр». Яичница была вкусная. Все проголодались и попросили повторить порцию.

Вдруг раздался чей-то возглас: «Смотрите, смотрите, море идет!» Все бросились к окнам. Быстро двигались зеленоватые волны. Через четверть часа мы очутились на острове, окруженном со всех сторон плещущими волнами прилива;



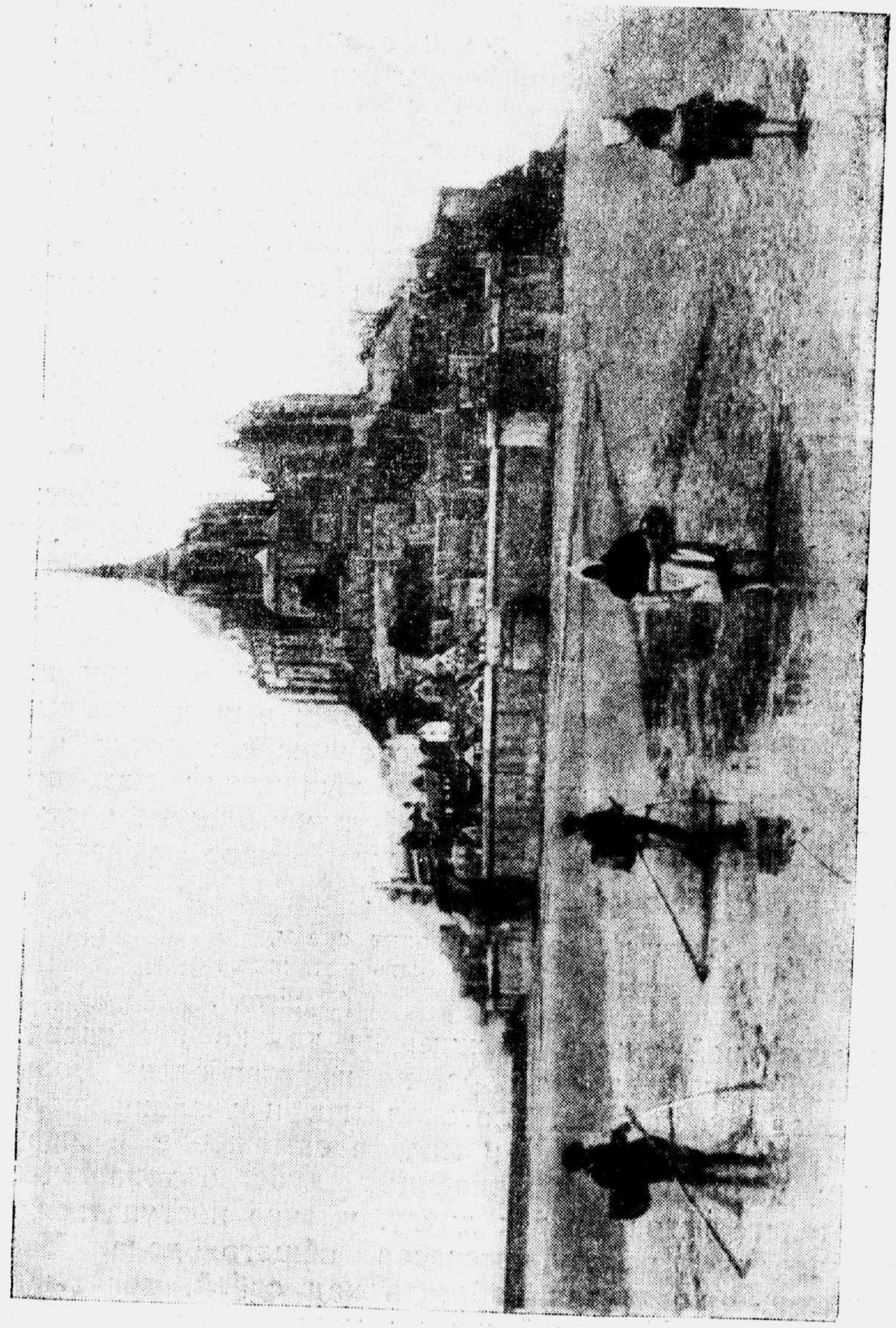
Замок герцогини Анны в Динане.

они бились о стены, окружавшие селение, но через них не перекатывались. Дамба, по которой пришел наш поезд, высоко подымалась над поверхностью воды. Солнце заходило, и на волны легли тени от башен и острого шпица. Освещение все время менялось, и по воде переливались фиолетовые, сиреневые, сероватые краски. Необозримое морское пространство было похоже на перламутр. Величие этой картины заставило нас опять пережить чувства, по силе подобные тем, что мы пережили на горе. Солнце зашло, краски начали блекнуть, мы пошли на ночлег в гостиницу. А поздно ночью разразилась гроза, мне приснилось, что мы все вместе с горой обрушились в пропасть. Это совпало с оглушительным ударом грома. Ночь была похожа на ту, когда Макбету явились ведьмы.

Константин Сергеевич проявлял большую симпатию ко мне и к Николаю Ефимовичу. Раньше он не любил Эфроса за резкую критику его игры в спектаклях «Общества искусства и литературы». «Я считал его своим личным врагом, мое тогдашнее мелкое актерское самолюбие не выносило критики, я любил только похвалы, которых слышал очень много от своих друзей и знакомых, — признавался Константин Сергеевич. — Я сам считал себя почти гением, и вдруг молодой человек, которого я встречал, когда он был еще гимназистом, потом студентом, смеет ругать меня. Я считал, что в нем говорит личная неприязнь ко мне, что он только и думает о том, как бы сделать мне неприятность. Мне стыдно признаться, но была минута, когда я взял пистолет, чтобы итти с ним объясняться». Слушавший этот рассказ Качалов уверял, что про пистолет Константин Сергеевич сочинил для красного словца, что он вообще в своих рассказах много фантазирует благодаря своему яркому воображению и считает свои фантазии чистой правдой. Может быть, так оно и было, потому что его рассказы были иногда чересчур фантастичны, но зато всегда талантливы и выразительны, и я очень любила их слушать.

В речи Константина Сергеевича, произнесенной им на гражданской панихиде по Николаю Ефимовичу Эфросу в первую годовщину со дня его смерти, есть такие слова: «Но вот как-то на лоне природы, у моря, под южным солнцем мы жили в очаровательном местечке Сен-Люнер... Песок... Совсем другое настроение...» И дальше он говорит о том, как совершенно изменились здесь отношения с Эфросом. Они стали простыми, искренними и в конце концов дружескими.

Зимой мы все были очень заняты, но все-таки видались



Аббатство св. Михаила.

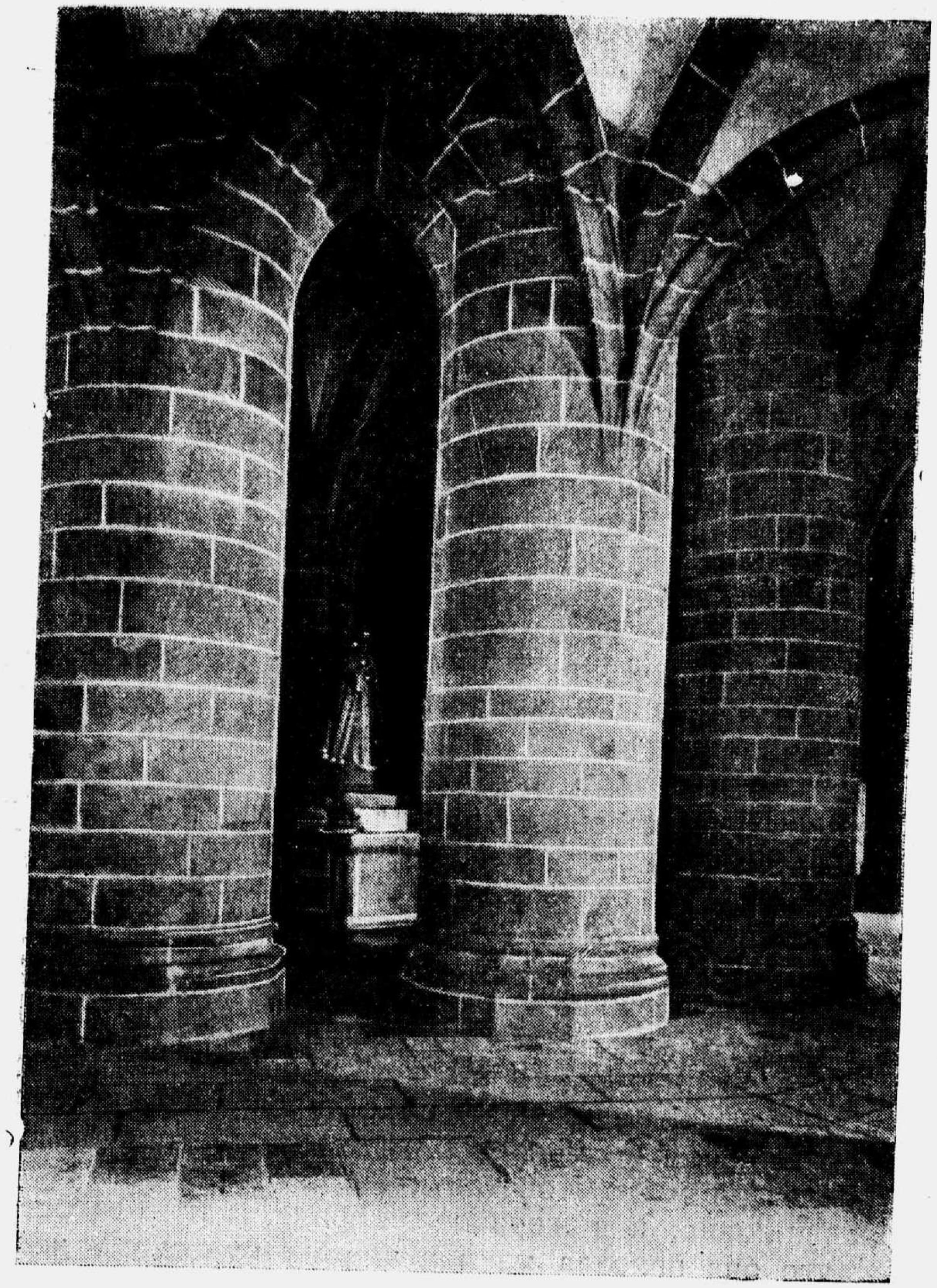
со Станиславскими и бывали у них, а Мария Петровна бывала у нас. Константин Сергеевич в гости не ходил, но очень радовался, когда мы приходили к ним. Я всегда с волнением шла в их дом в Каретном ряду, против театра «Эрмитаж». Они занимали средний и верхний этажи большого особняка. Внизу была огромная зала, она же и столовая. В ней стояли высокие резные с цветными стеклами шкафы, высокие стулья и большой стол посредине. В этой комнате было так же строго, неуютно и холодновато, как и в большой гостиной, где стояли рояль, цветы в кадках, диван, кресла, зеркала. Классные комнаты и спальни детей, Киры и Игоря, помещались тоже внизу. Наверху была уютная, очаровательная спальня с полукруглым старинным окном и громадный рабочий кабинет Константина Сергеевича. Хотя комнаты были тоже очень большие, но в них было тепло, уютно, они сразу охватывали своей живой, трепетной атмосферой. Я приходила к Станиславским со своими сомнениями; я уже не знала, как играть, не находила в себе прежней уверенности, моя игра мне не нравилась и казалась фальшивой. Константин Сергеевич, несмотря на свою огромную занятость, никогда не отказывался выслушать меня и дать мне совет, но больше времени я проводила с Марией Петровной, о которой буду говорить особо.

В беседах Константин Сергеевич говорил о своем недовольстве атмосферой, царившей в театре; ему не нравилось, как живут и работают актеры. Настоящие служители искусства, особенно того искусства, где творческим материалом является сам художник, должны вести особенную, чистую и возвышенную жизнь. Из обихода жизни надо убрать все мелкие чувства, всю обывательщину.

Служенье муз не терпит суеты.
Прекрасное должно быть величаво.

(Пушкин).

В театральной школе должны не только преподаваться науки, необходимые для театра, но и установлены большая нравственная дисциплина, благородство, и ученики должны уничтожить в себе зависть и мелкое самолюбие и развить выдержку, внимание к окружающим, чувство товарищества и доброжелательства друг к другу, умение поступаться своими интересами в пользу интересов общего дела. Только люди, которые хотят так работать над собой, могут приниматься в школу. Из такой школы может быть создан коллектив настоящих служителей театрального искусства. Когда Константин Сергеевич говорил об этой заветной мечте,



«Зала толстых столбов» в аббатстве св. Михаила.

лицо его становилось детски светлым, он был тогда так обаятелен, что нельзя было отвести от него глаз.

Он не любил компании, в которой пили, курили, рассказывали анекдоты, театральные сплетни, но очень приветствовал веселье, шутки и пародии. Как-то на святках мы — мой брат с женой, Эфрос и я — решили ехать ряжеными к Станиславским. Изобрели костюмы, надели маски и отправились. Жили мы очень близко от них. Предварительно я позвонила Марии Петровне и спросила, примут ли они компанию ряженых. Она обрадовалась, сейчас же позвонила Качалову и еще кой-кому из театральной молодежи, и устроился импровизированный святочный вечер.

Я надела фрак Эфроса, изображая молодого повесу, Эфроса одели аркадским пастушком, моего брата, высокого полного человека, девочкой в розовом платьице, белокуром парике с розовым бантом и очень смешной маске — пухлой детской мордочки. Константин Сергеевич сам встретил нас и никого не узнал. В масках все осмелели и выкидывали уморительные штуки. Я, поощряемая смехом Константина Сергеевича, болтала на невозможном французском языке, пела шансонетки, мужской костюм изменил мой рост и фигуру. Константин Сергеевич заинтересовался моими смелыми выходками и не отходил от меня, пытаясь узнать, кто перед ним.

Константин Сергеевич принимал участие в танцах и играх, которые мы затеяли, вдохновляемые молодежью. Наконец, настало время снять маски, позвали ужинать. Константин Сергеевич поразился, узнав наконец меня в развязном молодом человеке. Он видел меня всегда более сдержанной и застенчивой. За ужином выпили шампанского, что придало мне еще более смелости, и я очень смешила Константина Сергеевича. Он потом говорил Марии Петровне, что терпеть не может, когда женщины пьют, но если бы вино действовало на всех так, как на Смирнову, то он примирился бы с этим. В конце вечера мы с Константином Сергеевичем стояли в углублении окна, и я горячо говорила, как благословляю судьбу, что она привела меня к такому чудесному человеку, что я преклоняюсь перед его устремленностью к единой цели — к вечному исканию правды в искусстве. Он серьезно, глубоко ответил, что ему дороги мои слова, он верит мне и ценит мои чувства. С этой минуты между нами установились теплые отношения, полные веры друг в друга, и продолжались до конца его жизни. Виделись мы нечасто, но он встречал меня неизменно радостно и ласково. В этом же

году мне пришлось играть в неинтересной и плохо написанной пьесе Тимковского «Грань» роль пустой кокетки, обманывающей своего мужа, очень хорошего человека. Он подозревает ее измену, а она хочет вернуть себе его доверие и прикидывается горячо любящей женой. У меня никак не выходила сцена притворства перед мужем. Я пришла к Константину Сергеевичу с просьбой помочь мне. Он прослушал сцену и сказал: «Не надо играть притворство, говорите все слова, как будто вы действительно горячо любите вашего мужа. Чем искреннее и правдивее будете говорить ему о любви, тем больший получится эффект, когда публика увидит, как вы его надуваете... Например, в басне «Ворона и Лисица» никогда не надо читать за лису лукавым голосом, наоборот, с предельной искренностью надо восхищаться вороной. Так же и в вашей сцене». Я постаралась сыграть, как он мне советовал, и, помнится, меня очень хвалили за эту сцену и говорили, что эффект следовавшего за ней обмана был чрезвычайно ярок.

Я урывками знакомилась с так называемой «системой» Станиславского, но поняла, что упражнения, которые он советовал, должны проделываться ежедневно, требуя много терпения и настойчивости. Не многие актеры способны на это, а те, которые уже сыграли много ролей и имели успех, не хотели отдать занятиям «системой» своего времени и усилий.

Трудно понять, когда Станиславский находил время заниматься, но, увлеченный своими открытиями, своими экспериментами, он для занятий отрывал часы от отдыха и сна. Я заметила, что в этот период Константин Сергеевич играл более напряженно, чем раньше. Проверка «алгеброй гармонии» не далась ему даром. Очевидно, ему мешали мысли, врывавшиеся в его исполнение. Он еще не научился быстро приводить себя в творческое настроение, сразу заставлять «работать свою органическую природу», как он выражался. С таким напряжением он сыграл на моих глазах роль кавалера Риппафрата в пьесе Гольдони «Трактирщица». Певец не может петь, как птица, легко и свободно, если думает о правилах дыхания, так и Константин Сергеевич первое время не чувствовал себя легко на сцене, проверяя на себе свою теорию. Затем он настолько овладел своим творческим аппаратом, что ему не приходилось думать о системе. В это время он замечательно сыграл особенно поразившую меня роль генерала Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Образ предельно жизненно-прав-

дивый и одновременно ярко характерный, театральный, заостренный. Старик Крутицкий в каждом движении жил жизнью, которую вдохнул в него художник Станиславский. Вы видели сущность этого старика сквозь поражающую своей красочной типичностью внешность.

В некоторых ролях я видела его тридцать и двадцать пять лет тому назад, а помню все мельчайшие детали исполнения. Значит, как же ярко они были сыграны!

Я думаю, все, кто его видел в роли Астрова в «Дяде Ване» Чехова, никогда не забудут этого обаятельного человека. Он был так симпатичен, так хотелось помочь ему выбраться из тины, в которой он вязнет, хотелось вместе с Соней убедить его взять себя в руки, не пить, воспрянуть духом. И досадно было за него, и мил он был бесконечно.

А разве мы все, женщины, не были вместе с Машей влюблены в красавца полковника Вершинина из «Трех сестер» Чехова, с его застенчивой, милой улыбкой. Подавленный своей неудавшейся семейной жизнью, он вдруг расцветает, узнав, что Маша отвечает на его любовь. Как тонко, необычно, с какими чудесными деталями вел он сцену с Машей в третьем действии, в сумерках; какая нежная лирика, сколько выразительности в лице, в звуке голоса, когда он произносил всего только: «Трам-там-там». А последний акт, когда он прощался с Машей... Горькими слезами плакали в зале даже мужчины. За его сдержанностью, сосредоточенностью было столько горя и тоски. Когда же он говорил: «Через двести, триста лет жизнь будет прекрасна», — лицо его озарялось внутренним светом, и детские глаза звали за собой в это прекрасное будущее.

Константин Сергеевич замечательно играл роль Гаева в «Вишневом саде». Ничтожный, жалкий обломок уходящей жизни, типичный балованный барин в каждом жесте, но в то же время трогательный и в своих шутовских выходках, и в своей беспомощности, и в своих детских слезах при прощанье со старым домом, где протекли детство и юность.

Во всех ролях, несмотря на внешнее разнообразие созданных образов, сквозит очаровательная улыбка самого Станиславского.

А сколько у него было юмора! Когда я смотрела его в «Мнимом больном» Мольера, мне пришлось уйти из зрительного зала, чтобы своим смехом не мешать слушать другим. Его Арган был серьезно озабочен своими болезнями, но до чего уморительны вне всякого шаржа были и лицо и все его интонации.

Мне нравился Константин Сергеевич в роли Фамусова в «Горе от ума». Хотя исполнение им этой роли вызывало много нападок, но для меня оно было неожиданно, совсем не похоже на Фамусовых, которых я видела до той поры. Все, начиная с грима, было оригинально. Монолог: «Вот то-то все вы гордецы: спросили бы, как делали отцы...» — он говорил с громадным темпераментом, захлебываясь в похвалах Максиму Петровичу, все повышая и повышая тон. До сих пор звучит в ушах последняя фраза монолога, сказанная с уничтожающим презрением, торжествующим выражением лица и довольством, что удалось отделать молокососа Чацкого: «Вы, нынешние, нутка...»

В «Провинциалке», одноактной пьесе Тургенева, почти водевиле, Константин Сергеевич давал шарж, и какой!.. Но и в этой комической фигуре он умел найти правду человеческого чувства, проснувшегося при воспоминании о прошлых днях. Были даже трогательные нотки.

О Станиславском-режиссере я узнала впервые в 1896 году, последнем году моего пребывания в драматической школе, когда увидела постановку «Ганнеле» Гауптмана в театре Солодовникова. Как странно, что до тех пор я, так любившая все, что имело отношение к театру, ничего не знала о спектаклях «Общества искусства и литературы»! Произошло это, вероятно, оттого, что с московской крупной буржуазией, к которой принадлежал Константин Сергеевич, моя семья никаких точек соприкосновения не имела, а в Малом театре очень немногие относились серьезно к затее богатого купца и мало о ней говорили.

Постановка произвела на меня огромное впечатление. Я ясно помню до сих пор все ее детали. Бредовые видения Ганнеле были переданы необычайно правдиво, как это ни странно звучит в применении к видениям. Картину бреда Станиславский поставил так: за какой-то легкой дымкой были расположены фигуры пришедших соседей, и они все тихонько, еле заметно покачивались, колебались, как будто их легкие тела колыхал ветерок. Это создавало необыкновенно фантастичное, жуткое впечатление.

Все превращения были сделаны очень искусно и точь-в-точь, как бывает во сне. Сестра милосердия незаметно превращалась в мать, в голубоватое светящееся поэтичное видение. Ангел смерти, освобождающий девочку Ганнеле от тяжкой жизни, был нереальный, бестелесный, легкий. Не помню, кто играл девочку, но она была очень искренна и

трогательна. Этот спектакль был одним из самых сильных и поэтичных впечатлений.

В чеховских постановках меня поразили не те мелочи, о которых так много говорилось, — колышущиеся занавески, сверчки, стук копыт по мосту и т. д., — а то внутреннее, что скрыто за словами, что так умел передать Художественный театр игрой актеров, и в паузах, и в мизансценах. Это внутреннее Станиславский угадал, постиг и гениально передал, несмотря на то, что первоначально не понимал прелести первой пьесы Чехова, на постановку которой его толкал Владимир Иванович Немирович-Данченко.

В своих вечных исканиях Константин Сергеевич увлекся и символизмом, причем его увлечение не было трюкачеством или выдуманными фокусами, а шло непосредственно из недр его мятежной души, из глубин его режиссерской фантазии.

Из постановок этого времени хорошо помню «Драму жизни» Гамсуна. Я была смущена, ничего не понимала,—все было так не похоже на то, чем я восхищалась в постановках чеховских пьес. Я не могу сказать, что спектакль мне понравился, но он сильно взволновал меня. Атмосфера беспокойства, душевной тревоги, смятения, яркая фигура Терезиты — Книппер, странное красное существо — жена Карено — Литовцева, сам Карено — Станиславский, неподвижный, похожий на тень, создавали впечатление: «Жизнь — мучительная загадка».

В этом же году была поставлена «Жизнь человека» Леонида Андреева. Впервые, по-моему, был применен черный бархат, на фоне которого так ярко вырисовывались белые и слегка розовые краски. Помню белую лестницу, полосы розоватых оконных рам и розовый цветочек на фоне черного бархата. Это была веселая комната молодых — Человека и его жены. Простой столик и две табуретки. Он в черном, она в розовом платьице. Дальше постановка разрешалась в серых и белых тонах — в стиле рисунков художника Бердслея. Скупыми сочетаниями черного, серого и белого достигался большой эффект простоты, четкости, красоты. Нереальная жизнь, обобщение, контур жизненного пути. Такова была и сама пьеса. На меня спектакль произвел большое впечатление, тем более, что Леонидов и Барановская хорошо играли Человека и его жену.

А после этих брожений в поисках новых форм — опять возврат к реализму в чудесном «Месяце в деревне» Тургенева, где Станиславский сдержанно, почти без жестов, передавал томления неразделенной любви, играя Ракитина.

Режиссер и художник Добужинский создали поэтичнейший спектакль.

Я не могу перечислить всего, чем радовал мою душу Станиславский-режиссер. Пришлось бы перечислить почти все его постановки.

Но выше режиссера, выше актера стоит передо мной все-таки Станиславский-человек. Он сочетал громадный талант с чистотой и благородством души, бескорыстием, простотой. Он никогда никому не завидовал, ни о ком не говорил со злобой, а если и касался недостатков людей, то с добродушным юмором. Какие бы несогласия ни возникали у него с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко, я, присутствовавшая при интимных семейных разговорах, никогда не слыхала, чтобы Константин Сергеевич плохо отозвался о Владимире Ивановиче, всегда относился к нему с большим уважением и отдавал должное его уму, вкусу и таланту.

Летом 1914 года мы лечились в Мариенбаде. Обедали обыкновенно все вместе — я с мужем, Станиславские, Качаловы и Леонидов. В нашей компании были еще Балиев — директор кабаре «Летучая мышь» и скрипач Авьерино. Оба были шутники, остряки, вечно выдумывали какие-нибудь мистификации и «розыгрыши», как мы, актеры, называли вышучивание людей. Константин Сергеевич, как дитя, смеялся на все их проказы. Он любил балиевский юмор и очень охотно принимал участие в «капустниках», устраиваемых Балиевым в Художественном театре, а затем в шуточных представлениях в кабаре, когда оно было интимно-актерским. Помню, как однажды он изображал фокусника, который снимает рубашку, не дотрагиваясь до нее руками... Обедали мы в компании, а вечером часто ужинали вдвоем с Константином Сергеевичем, потому что оба были на диэте. Мы обычно шли в вегетарианскую столовую, нам подавали невкусные вареные овощи без соли и без масла и по стакану снятого молока, но вся скудость ужина искупалась для меня разговором с Константином Сергеевичем. В это лето мы еще ближе узнали друг друга. Из Мариенбада, окончив лечение, мы собрались ехать в Италию. Поехали мы с Эфросом, Санин (известный режиссер) с женой, Нина Николаевна Литовцева (жена Качалова) с сыном и Леонидов. Станиславские задержались. Качалов остался их ждать, хотя Эфрос предупреждал всех, что лучше не расставаться и уехать из Австрии и Германии, потому что атмосфера тревожная. Его не послушали, что имело роковые последствия. Мы успели во-

время уехать из Мюнхена в Италию, а оттуда пробрались через Константинополь в Одессу. Станиславские же были задержаны и отправлены в лагерь военнопленных. Они добрались домой значительно позже нас через Швейцарию во Францию, а потом морем из Марселя в Одессу. Они пережили много мучений и волнений, и мы очень тревожились, пока удалось узнать о месте их пребывания.

Во время этой разлуки часто приходила мысль: «А вдруг не увидимся больше», и сердце замирало от ужаса. Но все окончилось благополучно, и мы прожили еще много значительных дней, и горестных и радостных. Вместе пережили революцию, вместе сначала не совсем поняли великое значение совершившихся событий, а поняв, вместе радовались широким просторам, открывавшимся искусству, радовались новой публике, пришедшей в театр. Константин Сергеевич больше, чем кто-либо из нас, был поглощен искусством, ему нехватало времени ни на что другое. Раньше он был далек от политической жизни страны, но теперь он понял весь масштаб открывшихся для театра возможностей. Он жадно расспрашивал Эфроса, включившегося сразу в новый аппарат театрального управления и ставшего редактором нового театрального журнала «Культура театра», о том, что происходит в театральном отделе Наркомпроса, что разрабатывают бесчисленные секции этого отдела. В это бурное, горячее время Константин Сергеевич страшно волновался, не разрушат ли разбушевавшиеся волны революции многие ценности искусства, останется ли цел театр.

Он был счастлив, когда увидел, что правительство оберегало достижения старой культуры, а новый зритель оказался чутким, восприимчивым, способным понять и оценить тончайшие создания мастеров театра. Молодежь, хлынувшая бурным потоком в театральные школы, была полна нетронутых сил и талантов. Константин Сергеевич поверил, что именно она поможет обновить театры, внести свежую струю и уничтожить рутину и ремесленный подход к искусству.

В 1922 году Константин Сергеевич и Мария Петровна уехали с театром в заграничную поездку. Весть о смерти Эфроса, умершего внезапно в октябре 1923 года, застала их в Америке. В моем глубоком, тяжелом горе меня очень поддержали слова нежного сочувствия и любви, присланные из-за океана Константином Сергеевичем и друзьями-актерами.

По приезде в Москву Константин Сергеевич посвятил мне много бесед об образовавшемся к этому времени молодом театре «Студии Малого театра», состоявшем из моих учеников.

Покинув из-за болезни сцену, я жила подолгу в глухом городке, избегая московского шума и суеты, работая с кружками самодеятельности. Приезжая в Москву, я неизменно виделась с Константином Сергеевичем. Он всегда находил для меня время, горячо интересовался моей деятельностью, расспрашивал, как я работаю, делился своими новыми мыслями, сообщал о том, что пишет.

Теперь Станиславские жили в Леонтьевском переулке (переименованном после смерти Константина Сергеевича в улицу Станиславского). Рядом с квартирой помещалась основанная Константином Сергеевичем Оперная студия. Когда я пришла к ним, в Студии шли занятия, доносился шум молодых голосов.

Меня встретила Мария Петровна. Мы прошли в кабинет Константина Сергеевича и сели в кресла около овального стола, стоявшего перед громадным диваном. В этой просторной комнате порою происходили занятия с учениками. Нашу беседу прервал Константин Сергеевич. Он вошел красивый, сияющий, помолодевший, глаза блестели, совсем белые волосы точно сиянием обрамляли высокий лоб. Он только что окончил занятия со своей молодой студией и начал рассказывать, что теперь работает с учениками совсем по-другому, чем раньше: сразу позволяет им играть, дает излиться горячей волне чувства, принесенной ими вместе с жаждой играть, не расхолаживает их вначале никакими теориями, никакими разговорами за столом, пока не пройдет первая горячка и не затихнет буря чувств. В этот же раз он говорил мне, как искажают его «систему» всевозможные режиссеры и преподаватели. Он хотел даже писать возражение на какую-то статью в журнале, трактующую его метод. «Все искажено, все перепутано». «Меня это ужасно волнует». «Не знаю, успею ли я написать до смерти все, что хочу сказать, и так, чтобы меня не искажали, а поняли правильно».

С большой печалью он говорил, что работать так, чтобы театр был настоящим искусством, а не ремеслом, можно только с молодежью. Его увлекала совсем неискушенная молодежь, заниматься с которой было для него громадной радостью. Разговор этот произошел зимой 1937 года.

В последний раз я видела Константина Сергеевича в мае 1938 года. У него был очень больной вид, что еще усугублялось подвязанной рукой. Константин Сергеевич без перерыва писал, лежа в постели, рука болела, и ему легче было

держать ее на перевязи. Он сильно постарел и похудел за несколько месяцев, что я его не видела. В его глазах былой огонь уже не горел, а мерцал, колебался, точно его задувал ветер. Мне почему-то представился умирающий князь Андрей Болконский из «Войны и мира» Толстого. Стало страшно, я на минуту закрыла глаза. «Что, вам мешает свет?» — спросил Константин Сергеевич (я сидела лицом к окну). «Да, Константин Сергеевич, у меня немного болят глаза, но не беспокойтесь», — солгала я, боясь, что он заметит мой испуг.

Он поспешно и взволнованно стал говорить, что спешит кончить книгу и ему еще много осталось писать об актерской этике.

Вошла Мария Петровна и сказала, что должна прервать наше свидание, так как Константину Сергеевичу вредно много говорить. Уходя из комнаты, я на пороге обернулась, чтобы еще раз взглянуть на дорогое лицо и запечатлеть его черты.

Ровно через три месяца он умер. Я не поехала на похороны — не хотела, не могла видеть неподвижным, мертвым лицо того, кто был для меня олицетворением силы вечно движущегося, живого огня.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

Разве я могу сказать о Художественном театре что-нибудь, чего не было о нем рассказано на тысячу ладов. Но как, вспоминая свою театральную жизнь, не сказать ничего о нем, давшем так много разнообразнейших переживаний? Об этих личных переживаниях и впечатлениях я и буду говорить, не придерживаясь точной хронологии и не пытаясь давать никакой объективной оценки тому, перед чем я могла только преклоняться.

Об одном из основателей Художественного театра — К. С. Станиславском — я уже рассказала. К сожалению, я не могу сказать столько же о другом человеке, с именем которого так же неразрывно связана вся жизнь и история Художественного театра, — о Владимире Ивановиче Немировиче-Данченко.

Мне не пришлось наблюдать его ни в жизни, ни на работе. Я знаю о нем из рассказов моего мужа и актеров, из книг, но личные мои воспоминания, увы, очень бедны и не могут ничего прибавить к образу этого большого художника. Несмотря на то, что Владимир Иванович присутствовал на репетициях своей пьесы «Цена жизни», возобновленной в Малом театре в 1911 году, мне не удалось познакомиться с его режиссерской работой. Я играла Клавдию Рыбницыну — роль, исполнявшуюся в первой постановке Е. К. Лешковской; Анну Демурину, которую играла М. Н. Ермолова, теперь исполняла Е. Н. Рощина-Инсарова.

Пьеса шла по старым мизансценам, не удовлетворявшим уже, вероятно, Владимира Ивановича, поэтому он делал редкие и очень скупые замечания. Судя по тому, что в памяти не сохранилось ни одного из них, я заключаю, что он мало прибавил к толкованию ролей, какое было у самих актеров. У меня осталось впечатление, что он приходил на репетиции из вежливости, но спектакль не увлекал его.

С Владимиром Ивановичем у меня был один серьезный разговор. Это было в 1914 году. Я очень увлекалась в ту

пору Художественным театром, работа в Малом меня не удовлетворяла, и я решила уйти в Художественный, хотя бы на вторые роли. Об этом я задумала побеседовать с Владимиром Ивановичем. Он приехал вскоре после того, как я ему позвонила, и мы проговорили с ним целый вечер. Владимир Иванович вел беседу умно, тактично и спокойно. Он ярко нарисовал мне картину моего существования в их театре. Она получилась невеселая. «Вы завянете, — сказал он мне. — Вы не сможете удовлетвориться положением наблюдателя или маленького винтика в большой машине. Год так просуществовать еще возможно. Вас будет интересовать наша работа, но потом вы захотите принять в ней активное участие, захотите сами творить, создавать образы, а разве мы можем дать вам хоть одну роль, равноценную тем, что вы играете в Малом театре, не отняв ее у наших актрис, которые и сами имеют только по одной роли в год. Разве я решусь на это? Да и они не допустят, со свету меня сживут, — говорил он шутя. — Смотреть на вас будет больно и неприятно, и вам будет скучно и неуютно у нас».

Возражать на эти достаточно убедительные доводы было нечего, и я осталась в Малом театре.

Одно из самых сильных впечатлений от Художественного театра — «Братья Карамазовы»—связано с именем Владимира Ивановича. Идея инсценировать роман Достоевского и играть его два вечера подряд, введя чтеца, и все осуществление этой идеи принадлежали Владимиру Ивановичу.

Спектакли, переделанные из недраматических произведений, обычно разочаровывали меня, потому что они расходились со сложившимися при чтении образами и путали их. Спектакль же «Братья Карамазовы» усилил впечатление от романа. Воображение не рисовало так ярко во всех деталях образы Достоевского, как это сделали актеры и режиссер Художественного театра. Очень образованный, тонко разбирающийся во всей сложности и глубине знаменитого романа, в запутанной психологии его героев, Владимир Иванович, конечно, много помогал актерам. В один голос все с восхищением говорили о том, как он умеет работать с актерами. Я не могу представить себе Митю Карамазова иначе, чем его играл Л. М. Леонидов. Он до предела совершенства воплотил образ Достоевского. Не могу себе представить, что можно еще лучше передать переживания мятежной, больной, прекрасной души Мити. Точно вчера только лились на меня из его безумных горящих глаз пронзающие сердце лучи. Необыкновенное лицо и голос Леонидова выражали



Вл. И. Немирович-Данченко.

взрывы страсти, мученья совести, вспышки гнева и возмущения. Он потрясал. Это была настоящая трагедия, при воспоминании о которой через тридцать лет бьется сердце и рвутся из души слова глубокой благодарности театру и актеру, давшим пережить такие чувства. Я, актриса, знающая все тайны изготовления спектакля, совсем забыла, что я в театре, и взволнованно переживала, как подлинную жизнь, происходившее передо мной на сцене. Этому способствовало исполнение почти всех актеров. Иван Карамазов — В. И. Качалов — верх психологической тонкости. К счастью, сцену «кошмара» он до сих пор исполняет иногда в концертах. Так передать безумие, сделать чорта частицей своего собственного сложного существа — эту задачу мог осуществить только актер, который проникает во все тайные и темные закоулки и своей и чужой души.

А Снегирев — Москвин. Как он сочетал страшную трагедию души несчастного Мочалки с его шутовскими, странными выходками. До самой смерти не забудешь его измученное, страдальческое лицо, его кривлянья, взвизги и грозные слова: «Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает-с».

Обычно мы, актрисы, смотрим актрис других театров, да еще тех, которые играют роли одного с нами амплуа, строго, критически, но М. Н. Германову в роли Грушеньки не хотелось критиковать. Жадно ловилось каждое слово, каждый звук голоса, каждое движение лица. Они передавали всю путаницу сложнейшей женской души, вскрытой Достоевским.

Спектакли Художественного театра замечательны тем, что вы никогда не уходили с них равнодушными. Я имела драгоценный подарок от Художественного театра — место на первые представления новых пьес. Даже его неудачные постановки являлись событием в театральной и даже личной жизни. Я помню, как, бывало, мы с мужем готовились к премьере этого театра. Задолго начинались волнения: удастся ли пойти, не буду ли я занята в своем театре в этот вечер; я обдумывала, что надеть, обычно шила новое платье.

Все приходили на первый спектакль нарядные и торжественные. Это был особенный театр, в нем господствовала атмосфера серьезности и благоговения к своему искусству. Начиная с внешности, ничто не походило на другие театры. Простота и скромность внешней отделки, серый занавес с чайкой, скрывавший за собой чудеса вдохновенного творчества художников, строивших спектакль; мягкие ковры в коридорах и зрительном зале, заглушавшие шум шагов, осо-



Л. М. Леонидов — Дмитрий Карамазов.
«Братья Карамазовы» по роману Ф. Достоевского

бенно вежливые капельдинеры и администрация, отсутствие громких разговоров — создавали впечатление, что люди пришли не развлекаться, а учиться, узнавать новое, обогащать свое духовное содержание.

Художественный театр первый ввел правило не впускать публику в зрительный зал после поднятия занавеса. Сев на место, вы знали, что ничто не отвлечет вашего внимания и не помешает вам сосредоточиться. Вот погас свет, мягко шурша, расходятся в разные стороны белые чайки занавеса, и перед вами открывается не просто цепь отдельных фактов, которые порою кажутся нагромождением случайностей, а отрезок жизни, объединенный общей идеей, единым стержнем, вокруг которого движутся волнующие вас события.

Спектаклями Художественного театра обогащалась, углублялась, осложнялась внутренняя жизнь человека и художника. Каждый спектакль ставил ряд задач и вопросов жизни,. разрешаемых театром всеми имеющимися в его распоряжении средствами; могучим воздействием подлинного творческого огня он превращал зрителя из обыкновенного обывателя в философа, мечтателя, мыслителя, богоборца.

Сколько разнообразных впечатлений, сколько незабываемых переживаний! Стоит закрыть глаза — и одна за другой, как на экране кино, проносятся картины, созданные большими художниками. Прежде всего чеховские пьесы, громадная полоса русской жизни, проходившей в тоске, в смутных чаяниях, поисках выхода, мечтаниях о прекрасном будущем, бессильных порывах к мерцающему вдали свету.

Большой помещичий дом с колоннами, на ступеньках лестницы, спускающейся в сад, сидит и хнычет и пристает к Иванову — Качалову Шабельский — Станиславский, чтобы тот взял его с собой в гости, где он посмотрит «на дураков и мошенников, а то ему смертельно скучно». Он радуется, как ребенок, когда Иванов соглашается исполнить его просьбу. Станиславский был предельно выразителен в этой роли. Его было жаль, и он вызывал невольную симпатию, когда, презирая себя, глумился над собой, цинично о себе говорил, а потом поэтически вспоминал прошлое. Фигура, сделанная тонкими штрихами, получилась ярко характерная: улыбка, движение пальцев, выражение, промелькнувшее в глазах, говорили больше, чем слова.

Глядя на Иванова — Качалова, вы верили, что этот богатый содержанием человек оказался лишним, ненужным. Он мог много сделать, но его сгубили условия тогдашней русской действительности. Трагедия и заключалась именно в том, что погиб не слабовольный, ничтожный, а благородный, большой человек.

Резко и четко нарисовал Москвин образ доктора Львова, честного и прямолинейного, словно вытесанного из камня, с твердыми убеждениями, из-за которых он скорее готов убить правдой человека, чем солгать и этим смягчить удар. Во втором акте все жанровые фигуры были изображены с большой легкостью и юмором и вводили зрителя в среду, где вращался Иванов; все, подмеченное зорким глазом Чехова, стало еще выразительнее в исполнении актеров. «Чайку» я не видела в Художественном театре. Об остальных чеховских пьесах сказала раньше.

Проходит перед глазами один из самых поэтических спектаклей — «Месяц в деревне» Тургенева. Изящнейшие интерьеры с удобными полукруглыми диванами, вышитыми подушками, овальными столами из карельской березы, с массой красивых безделушек, а за окнами летний солнечный день, врывающиеся лучи играют на хрустале ваз и дробятся в подвесках люстр. Как будто тишь, покой, красота. А между тем не все тихо и спокойно в этом красивом уголке. Налетевший порыв любви чуть не разрушил мирного покоя. Любовь молодой женщины к студенту, репетитору сына, ревность к девочке Верочке, стыд и страх перед нахлынувшим недозволенным чувством с подлинным целомудрием и благородством передавала О. Л. Книппер.

Коренева — Верочка показала всю прелесть чистой девичьей души и неосознанный расцвет первой любви, перед которой она с изумлением открывает свои светлые глаза. Объяснение с Натальей Петровной, которая заставляет ее осознать эту любовь, она вела трогательно и умилительно.

Помню Болеславского, простого и искреннего с Верочкой, натянутого, робкого, неловко смущающегося и теряющегося перед роскошной красотой Натальи Петровны, в которую он влюблен. В нем тоже была хорошая детскость и наивность.

О Станиславском — Ракитине я говорила раньше. Очень хорош был Массалитинов — муж, слепо верящий жене, ничего не подозревающий о сложных переживаниях ее души, весь погруженный в хозяйственные заботы, такой контраст изощренному, тонко чувствующему Ракитину.

Такой же изящный второй тургеневский спектакль — одноактные тургеневские пьесы: «Где тонко, там и рвется», первое действие «Нахлебника» и «Провинциалка». Художественный театр уловил и передал тонкий аромат тургеневского творчества, перенося зрителей в его эпоху.

Декорации Добужинского, разные во всех пьесах, создавали настроение, соответствующее каждой из них, и зрители побывали и в помещичьих усадьбах и в маленьком провинциальном городке.

Очень хорошо помню в «Нахлебнике» Кузовкина—Артема, такого тихого, бедненького, возбуждавшего нежную жалость в душе зрителя. В творчестве Артема не было ярких, сочных мазков, он писал словно акварелью, и его старики были всегда трогательны и умилительны.

Л. М. Коренева, проникнутая какой-то особенной тишиной и красивым изяществом тургеневской женщины, точно сошла с портрета того времени. Как она носила костюм, как ловко и легко двигалась в нем по сцене! Коренева вообще удивительно чувствовала стиль автора. Сколь разнились в ее трактовке героини Тургенева от героинь Достоевского.

Прелестную пару составляли Качалов и Гзовская в пьесе «Где тонко, там и рвется». Такое кружевное плетение, как их диалоги в этой маленькой комедии, — стихия Гзовской, она вела их легко, прозрачно, музыкально, просто. У Качалова тоже очень хорошо выходят словесные турниры. Наслаждением было слушать и смотреть на них, молодых и красивых. В заключение спектакля Лилина, Станиславский, Грибунин и Дикий исполнили «Провинциалку». Просто, наивно, сердечно играл Ступендьева В. Ф. Грибунин. Этого актера нельзя было не любить. Весь свой жизненный добродушный, вкусный, сочный юмор и талантливую наблюдательность он переносил в свои роли, часто эпизодические, но всегда выдвинутые его игрой на первое место. Владимира Федоровича я знала еще со школы. Когда я поступила, он был тоже учеником Михаила Прововича Садовского, но уже на втором курсе. Михаил Прововидч очень любил Грибунина и, помню, радовался, как дитя, когда Грибунин получил в водевиле «Любовное зелье» роль молодого человека, про которого кто-то из действующих лиц говорит: «Этот вот — белокуренький с красниной». Михаил Прововнич всегда весело смеялся при этой фразе, потому что эти слова как будто предназначались Грибунину. У него были светлые волосы и здоровый яркий румянец во всю щеку. Это прозвище надолго сохранилось за милым, добродушным шутником Грибушей, как мы все его называли.

Лирические тургеневские спектакли будили в душе зрителя нежные чувства, навевали сладкую грусть, как романсы Чайковского. Не то, что «Бранд» Ибсена, который горячо волновал, доводил до пафоса, напрягал мысли. Не знаю,



В. Ф. Грибунин.

можно ли любить ибсеновского Бранда. Когда я читала, он мне казался не человеком, а ходячей идеей, существом, слишком высоко стоящим над всем человеческим. Качалов звал за собой, поднимал на горные выси, но мягкой человеческой рукой, а не железной волей титана. Казалось, Бранд еще боролся с самим собой, с живущей в нем силой, почти жестокой в своей чистоте и возвышенности. Тут, наверно, говорила душа самого Качалова — прекрасная, благородная, но очень человеческая. Перед ним хотелось встать на колени. Я, так близко знавшая Василия Ивановича в будничной жизни, знавшая его маленькие слабости, забывала все и благоговела перед ним в Бранде.

Прекрасный женский образ давала М. Н. Германова в роли Агнес. Многие зрительницы проливали горькие слезы, когда она, покидая дом, где пережила много счастливых дней, прощалась с вещами своего умершего малютки, целовала их, орошала слезами и уходила за мужем, увлекаемая огнем его души. Она передавала чувство матери искренно и просто; так же правдиво и сильно были переданы чувства счастливой, радостной, до краев наполненной любовью жены, изнемогшей затем под бременем непосильных жертв. Слишком многого хотел Бранд от ее нежной женственной души; она не вынесла, умерла, и он одиноко погиб на горных высях под камнями горного обвала.

Этот грандиозный, насыщенный глубокими мыслями и чувствами спектакль заставлял многое передумать, ставил вопросы, которые я пыталась потом разрешить и наедине с собой и в бесконечных горячих беседах с теми, кто побывал уже в Художественном театре и посмотрел «Бранда».

Замечательно воплотил Художественный театр жуткую пьесу «Анатэма», созданную болезненным, смятенным талантом Леонида Андреева. Громадную роль в этом спектакле играла толпа. Некоторые участники до сих пор стоят у меня перед глазами. Я вижу, как они, жадные, ненасытные, с горящими глазами, карабкаются по скале около обвалившейся каменной стены, стремясь за Давидом Лейзером, протягивая к нему с надеждой руки; я вижу, как они побивают камнями несчастного старика, раздавшего все имущество и принужденного ответить отказом на просьбы голодных; я вижу лицо соблазнителя Анатэмы — Нуллуса, любующегося своей адской выдумкой. Но страшнее всего эта толпа ликовала и кружилась под предводительством Нуллуса в диком восторге, что получит от богача Давида его миллионы. Страшен был Качалов, идущий во главе хоровода. Голый череп, пол-



Л. М. Коренева — Верочка.
«Месяц в деревне» И. Тургенева.

ные злорадства глаза, отвисшая и выпяченная вперед нижняя губа придавали лицу звериное выражение; сливающийся со лбом прямой нос делал его мертвенным и жестоким; замечательные качаловские руки с тонкими гибкими пальцами в этот момент скрючивались и извивались, как маленькие ядовитые змеи; вся явно не человеческая фигура в черном длинном сюртуке говорила, что он неистово радуется своему дьявольскому замыслу сгубить всех людей, превратить в орудие людской смуты и гибели порыв любви старого Лейзера и тем посрамить бога, завещавшего людям любовь.

Помню историю Феди Протасова («Живой труп» Льва Толстого). Когда опустился последний занавес, замолкли аплодисменты, я все сидела на своем месте и не могла удержать душивших меня рыданий. Зачем так нелепо сложилась жизнь этих хороших людей? Зачем правосудие своим диким формальным подходом доводит до самоубийства бедного Федю и вносит новые страдания в душу его жены, Каренина и Маши? Бесконечная жалость к доброму, благородному Феде заливала душу. Москвин заставлял любить его, такого близкого русской душе. Не дает жизнь удовлетворения, нет «изюминки» в отношениях с женой, и он ищет утешения в хватающей за душу народной цыганской песне, переходящей от скорби к широкому, буйному веселью. Он едет к цыганам, заливает тоску вином и согревает душу сердечным теплом и простотой полюбившей его цыганки Маши. Москвин очень задушевно играл Федю. Внутреннее беспокойство его вначале пьесы выражалось в скупых жестах и очень тонких изменениях лица, тоскливом выражении глаз, каких-то неожиданно выделенных словах, интонацию которых невозможно было повторить. А потом, когда он решил исчезнуть из жизни своей жены, открыв ей этим путь к счастью,— он становится тихим, примиренным, светлым. Москвин умирает просто, тихо, словно примиряя всех с этим неизбежным жизненным концом. Когда Толстой винит тогдашний суд и общество в смерти хорошего человека, у которого не оставалось иного выхода из тяжелого положения, — это обвинение звучит в исполнении Москвина особенно грозно и убедительно.

В этой, не совсем законченной пьесе Толстого, состоящей из коротких сцен, актеры Художественного театра все договорили своей игрой, и получился один из самых полноценных, оставивших громадное впечатление спектаклей. Жену Феди, любящую, прекрасную женщину, но не понимавшую его растрепанную душу, трогательно играла Германова.

В памяти остался образ несчастливой, благородной, очень сдержанной в своем горе женщины, хотя и нашедшей затем счастье с Карениным, но все же носящей в сердце незажившую, глубокую рану. Качалов играл Каренина благородным, сверхдобродетельным, тонко воспитанным человеком, но от его добродетели веяло таким холодком, что беспутный Федя рядом с ним казался особенно милым и душевным. Характерные фигуры старухи Карениной и князя Абрезкова создавали М. П. Лилина и К. С. Станиславский. С головы до ног аристократка, вся пропитанная моралью своего класса, Лилина — Каренина сумела с тонким юмором заставить зрителя не только посмеяться над ней, но и пожалеть ее, когда из-за сковывающих ее предрассудков и условностей вдруг проглядывало настоящее человеческое, милое, наивное лицо. Лилина как будто говорила зрителю: «Вот какая я могла бы быть, если бы родилась в простой семье, трезво смотрящей на мир и людские отношения». Она очень волнуется перед приходом жены Феди, боится остаться с ней наедине и просит князя Абрезкова присутствовать при их разговоре. Если же она почувствует, что он лишний, то она сделает ему знак рукой, вот так: и при этом она делала смешной жест рукой, как бы отгоняла надоедавшую муху. Необыкновенно выразительный, наивный этот жест непосредственно выходил из существа этой женщины и чудесно гармонировал со всем ее обликом. Недаром же он за столько лет не исчез из моей памяти.

Ее прекрасный партнер Станиславский в своей маленькой роли тоже заставлял зрителя улыбаться на потешную растерянность перед жизненным положением, не укладывающимся в рамки общепринятой морали. Он вольнодумнее старухи Карениной, но все же чувствует себя неловко перед Федей Протасовым и говорит с ним — словно по льду ходит, боясь поскользнуться. Оба артиста правдивой и тонко-выразительной игрой подчеркнули мысль Толстого о безнадежной фальши условностей, пропитавших жизнь так называемого «высшего света».

Как жаль, что я не записывала тогда свои впечатления от спектаклей. Теперь многое выпало из памяти, и всей картины прекрасного спектакля мне не восстановить.

Образ Феди Протасова — Москвина я долго носила в душе, как безвременно и трагически ушедшего из жизни милого, близкого человека. Образ Протасова тесно соприкасался с образом самого Москвина то ли русской размашистостью, то ли его страстной любовью к цыганскому пению.

Надо было видеть полное безмерного наслаждения лицо Москвина, когда пели цыгане. Он весь расплывался в улыбке и, как Федя Протасов, сам готов был воскликнуть: «Ах, хорошо! И зачем может человек доходить до этого восторга, а нельзя продолжать его».

Мы часто видались с Иваном Михайловичем. Непременный гость на всех наших вечеринках, он всегда становился центром всеобщего внимания, необыкновенно рассказывал, смешил каждым словом и замечанием, придумывал пародии и комические представления. Его приятно было угостить. Он любил и умел покушать, ценил и замечал вкусно приготовленные блюда. Хозяйке это было лестно. Иван Михайлович пил в меру, не пьянел, а только становился оживленнее, еще остроумнее и талантливее и шире распахивал свою душу. И хотя в эти минуты в нем исчезала осторожность и оглядка, свойственные природе простого русского человека и странно уживающиеся рядом с порывами размашистости и откровенности, в нем все-таки всегда оставалось какое-то «себе на уме», что, очевидно, и помешало нам стать закадычными друзьями.

Иван Михайлович был способен на горячее сочувствие и на пристальное внимание. Он очень любил природу и всегда проводил лето в деревне, пропадая на реке, в лодке, на рыбной ловле. У него становилось особенно милое лицо, когда он говорил о своей рыболовной страсти. Когда близко знаешь человека-актера, очень интересно проследить, что он вносит в роль из самого себя. Особенным теплом бывают согреты роли, в которых проглядывает часть собственной души. А душа у Ивана Михайловича была многогранной и сложной, и не так просто в ней разобраться. Расскажу один случай, который многое осветил мне в ней и очень меня тронул. Я всегда была, что называется, компанейским человеком, принимала живейшее участие во всех затеях и шутках и никогда не отказывалась выпить со своими товарищами мужчинами. Иван Михайлович любил мое общество.

Но пришло время, и мне надоело все это беззаботное веселье. В связи со смертью Льва Николаевича Толстого я начала перечитывать его сочинения. Тысячи вопросов о смысле жизни вообще и моей собственной мучили, волновали, тревожили, лишали покоя. А затем началась война, и мне стало не до веселья. Я круто изменила образ жизни, начала избегать компании, перестала пить вино.

Поехала все-таки как-то на обед к нашим общим знакомым, где всегда бывало много актеров, и сидела «с лицом



И. М. Москвин.

святейшей богомолки», не приноровившись еще вести себя по-новому в веселящейся компании.

«Что с тобой?» — спросил меня Москвин.

«А что?» — ответила я вопросом.

«Ну, чего грустишь? Выпей».

«Не стану, не хочу».

«Эфрос, да что это с Надеждой твоей?» — обратился Иван Михайлович к моему мужу.

«Не пьет больше ни за что», — ответил Николай Ефимович.

«Новый курс жизни?.. Ну, отойди от меня, отодвинься подальше, — сказал Москвин. — Ты для меня теперь вроде как идиотка».

Он думал, что это просто женский каприз, фокус.

Когда мы, много времени спустя, встретились с Иваном Михайловичем, опять в большой веселой компании, он спросил меня: «Ну что, все продолжаешь добродетельную жизнь, не выпьешь со мной»? — «Продолжаю, Ваня», — весело и спокойно отвечала я. Он на меня пристально поглядел и спросил: «Почему же это ты так изменилась?..»

Я стала ему рассказывать о своих переживаниях, о своих исканиях. В это время многие из присутствовавших начали уговаривать меня присоединиться к общему шумному веселью, выпить и бросить серьезные разговоры.

«Нет, братцы, оставьте ее, не надо. Я теперь верю в чудо, а коли она опять заживет по-старому, то отнимет у меня эту веру. Не надо, не приставайте к ней. Дайте ей жить по-новому». И при взгляде на меня в глазах его зажегся хороший тихий свет, тот свет, который лился из них в некоторых сценах «Царя Федора» и в последних картинах «Живого трупа».

Присущий ему в жизни неподражаемый москвинский юмор он вносил во все свои комедийные роли. Невольно начинаешь улыбаться, когда вспоминаешь его в роли Епиходова из «Вишневого сада» Чехова. Глупое лицо с маленькими, как-то чудно́ мигающими глазками, недоуменное выражение лица, смешные усики и при каждом случившемся с ним новом несчастье остановившийся, испуганный, виноватый взгляд и неожиданная интонация голоса, подчеркивающая комизм положения. Особенно памятны эти неожиданные москвинские интонации. Он знал или угадывал интуицией тайну неизбежно вызывающего смех контраста между действием и вызванными им словом и мимикой. Иван Михайлович мастерски исполнял инсценировки маленьких рассказов



В. И. Качалов — Гамлет.
«Гамлет» В. Шекспира.

Чехова «Канитель», «Хирургия», «Злоумышленник». Он часто читал эти вещи на эстраде, сидя за столом, держа перед собой книгу, без всякого грима, достигая нужного эффекта только мимикой и голосом. Замечательными партнерами ему были в «Канители» М. М. Блюменталь-Тамарина, а в «Хирургии» и «Злоумышленнике» — В. Ф. Грибунин.

Интересно изображал Иван Михайлович романтику пьянства, играя купца Хлынова в пьесе Островского «Горячее сердце». Все те подробности, которые он вносил в роль, нельзя было придумать, их надо было пережить, прочувствовать, просмаковать. Спектакль «Горячее сердце» — ярко написанное масляными красками большое полотно. Художник Н. П. Крымов в обстановке хлыновского сада воплотил мечты и вкусы его пьяного сумасброда-владельца. Тут творческая мысль актера, режиссера и художника слилась воедино. Помню, как пьяный Москвин — Хлынов подходил к одному из позолоченных львов, стоящих по бокам лестницы, ведущей к подобию трона, на котором должен восседать беспутный хозяин дома. Он становился против львиной морды, долго, серьезно смотрел на нее посоловевшими глазами и гасил об нее папиросу, как-то качнувшись вперед и уткнувшись в морду головой. Потом взглядывал на льва, и на лице было выражение: «Вот ты, царь зверей, я тебя тут поставил, позолотил, честь тебе оказал, а вот об морду твою папиросу гашу, — вот ты и смотри, что купец Хлынов может сделать. Все, что ему в лоб влетит. Да».

На сцене я видела Ивана Михайловича в последний раз перед войной, когда он читал два отрывка из «Села Степанчикова» Достоевского. Мне вспомнился весь спектакль, оставивший большое впечатление. Наблюдая жуткую фигуру Фомы Опискина, временами становилось смешно, а временами страшно за человека, за муть и гадость его души.

После смерти Эфроса с Москвиным я не виделась. Мне пришлось с ним встретиться только мельком, и в эти короткие минуты я заметила в нем большую перемену. Лицо серьезное, озабоченное, деловое. Он был поглощен общественными делами, обдумывал статью, которую должен был дать в газету.

В своей речи к избирателям он очень хорошо рассказал, как изменилось его миросозерцание со времени Октябрьской революции. Его живой ум, темперамент и талант помогли ему достойно отозваться на великий переворот.

В том же году, когда шел «Живой труп» Толстого, шел и «Гамлет» Шекспира. Постановка своей необычностью вызвала много споров. Гордон Крэг, приглашенный ставить пьесу, рассказывал мне, что Художественный театр испортил его замысел, многое переделал по-своему, и получилось ни то, ни се — ни Крэг, ни Станиславский. Мне же и в таком виде спектакль очень нравился. По мнению Василия Ивановича Качалова, ему лично мешали грандиозность постановки и размеры сцены. Но зритель не чувствовал этой помехи. На моих глазах, готовясь к роли Гамлета, Василий Иванович мучился ею, не находил желанного выражения для своих внутренних постижений. Но как он был прекрасен и обаятелен на сцене! Я не разбирала, что правильно и что неправильно, я непосредственно воспринимала жизнь прекрасного датского принца, видела его таким, каким показывал Качалов, и страдала вместе с ним от лицемерия и пошлости окружающей его жизни, которую он не в силах переделать. Так красивы были его темная стройная фигура, благородное лицо с откинутыми над высоким лбом волосами, задумчивый, полный тоски и мучительных дум взор, когда он шел вдоль золотой стены одной из громадных зал замка Эльсинор. В первой сцене он, одинокий, сидел на переднем плане, а за ним в глубине поднималась золотая, освещенная ярким светом рефлектора гора, состоявшая из расположенных снизу доверху фигур придворных короля Клавдия, и вершина ее заканчивалась сидящими на троне королем и королевой. Золотые бездушные куклы и сидящий одиноко в темной одежде Гамлет — очень удачно найденный, без слов производящий впечатление контраст. Декорации были заменены высокими ширмами из серого полотна, которые принимали направленный на них свет, окрашивавший их в разные цвета. Освещение создавало нужное настроение. Каждый, перед кем вставали «проклятые вопросы» о смысле жизни и смерти, о зле и добре, сочувствовал страданиям датского принца и жил одной с ним трепетной внутренней жизнью. Такие спектакли запоминаются навсегда, как большие этапы на пути развития сознания.

У меня нет ни одного знакомого ребенка старше пяти лет, который не видал «Синей птицы» в Художественном театре. Но и нам, взрослым, смотревшим ее на первом спектакле, она доставила большое, светлое удовольствие. Особенно поразил нас непонятным волшебством очаровательный первый акт. Чудеса, да и только! Все неодушевленные предметы оживают, бегают, перелетают с места на место, а мы никак не угадаем, как это делается. Сколько нужно было изобретательности, чтобы додуматься до простого, в сущности, фоку-

са с черным бархатом, изложенного в книге Станиславского. В первой постановке все роли играли лучшие актеры труппы. Тиль-Тиль и Митиль — этих двух прелестных детей, мальчика и девочку, играли С. В. Халютина и А. Г. Коонен. Они обе не представляли, не сюсюкали, а нашли простые, искренние нотки, производя впечатление настоящих детей. Стоя на коленях в своих кроватках, они смотрели в окно на елку, горевшую огнями в доме на другой стороне улицы, восклицали, хлопали ручонками. А потом начались чудеса. Заговорили человеческим языком пес и кошка. Ожили вода, сахар, молоко, огонь, хлеб. И кто же играл все эти роли? Кота — Москвин, Пса — Лужский, Молоко — Коренева, Огонь — Бурджалов, Сахар — молодой, рано умерший красавец Горев, Хлеб — Грибунин. Вероятно, все они, так же как и зрители, вспомнили свое детство, сказки Гримма, Андерсена, свое детское представление об оживших вещах и радостно потратили свою фантазию и таланты на то, чтобы придать этим образам трепет подлинной жизни. Потом закружились по сцене разноцветные световые зайчики, побежали тарелки, и, мысленно включившись в хоровод, мы пошли вместе с детьми и их провожатыми под веселый, легкий сказочный марш, написанный Ильей Сацем, — на поиски Синей птицы.

Казалось, что сидит возле твоей кровати мать, рассказывает сказку, ты сладко засыпаешь, видишь чудесный сон и веришь всему, происходящему перед тобой. На глаза навертывались слезы, когда дети приходили в «царство прошлого», к умершим дедушке, бабушке, братцам и сестрицам, и затем отправлялись дальше в свое путешествие, напевая: «Прощайте, прощайте, пора нам уходить».

Таланты режиссера, актеров, художника и композитора заставили нас жить жизнью Тиль-Тиль и Митиль, всему верить, как в детстве, воспринимать все без критики. Проснулись в последнем действии дети, проснулась и я. Ужели только сон? Как жаль... Не хочется быть взрослой, возвращаться к действительности, полной тревог, забот и волнений.

Очень сильное зрительное впечатление оставил спектакль «У жизни в лапах» Кнута Гамсуна. Красные и разноцветные пятна пылали и пестрили в глазах, подчеркивая бури человеческих страстей, проходящих перед вами. Ставил пьесу Марджанов и внес пламя своей грузинской природы в постановку. От нее осталось ощущение пылающего костра. Среди его огней громадный диван с грудой пестрых подушек, на диване фигура Ольги Леонардовны Книппер, с большой страстностью игравшей фру Гиле. С щемящей тоской



О. Л. Книппер.

отчаяния хваталась фру Гиле за свою женскую жизнь, чувствуя, что ей приходит конец, а дальше жить будет нечем. За сценой «рыдали» звуки вальса, словно аккомпанируя ее отчаянной мольбе к жизни.

Вот какой актрисой стала Книппер! Я помню ее горе, когда ее не приняли в драматическую школу Малого театра. Я была в то время на втором курсе. Мы все очень интересовались судьбой экзаменующихся и немало дивились, что такую привлекательную девушку не приняли. «Почему? В чем дело?» — спрашивали мы потом экзаминаторов. «Не понравились ее чтение и дикция», — неожиданно ответили нам.

Огорченная Книппер поступила в Филармоническое училище, в класс к Вл. И. Немировичу-Данченко, и вот судьба Книппер сложилась блестяще. Ее, как и весь курс учеников Немировича, принял молодой, начинающий свою жизнь театр, и, работая под режиссерством таких мастеров, как Константин Сергеевич и Владимир Иванович, она стала в этом театре первой актрисой, великолепной исполнительницей ролей в чеховских пьесах, познакомилась с Чеховым и впоследствии вышла за него замуж. Вся ее жизнь связана с победоносной судьбой Художественного театра. Вряд ли она сложилась бы так легко, если бы Ольга Леонардовна кончила школу Малого театра и была принята в его труппу. Там были еще в полном расцвете сил и Ермолова, и Лешковская, и Яблочкина. Конечно, она заняла бы первое положение не так скоро, как в родном ей Художественном театре. Я всегда вспоминала этот случай, когда мне казалось, что меня постигла в жизни неудача, и утешала себя: «А кто его знает, может быть, это к моему счастью».

Еще со школы узнала я Ольгу Леонардовну, потом ближе познакомилась с ней, когда переехала в Москву. Она бывала у нас, и между нами установились очень хорошие отношения. В обществе Ольга Леонардовна была всегда оживленна, но очень ровна, спокойна, держала себя «как дома», без какой-либо печати «богемы». Всегда казалось, что она не высказывается вполне, а хранит про себя какую-то тайну, скрытую за ее загадочной улыбкой, придававшей ей особую прелесть и большое женское обаяние. В последний раз я видела ее несколько лет тому назад, на ее творческом вечере в Большом зале ВТО. Несмотря на почтенные годы, она прекрасно выглядела, была красива, элегантна и доставила большое удовольствие своим исполнением сцен из «Дядюшкина сна» Достоевского и «Воскресения» Толстого. Я смотрела на нее и радовалась, что она так бодра и жизнерадостна.



М. П. Лилина — Каренина. «Живой труп» Л. Толстого.

В пьесе «У жизни в лапах», кроме Книппер, очень запомнился В. И. Качалов. Он играл картинно, увлекательно. Его Пер Баст сверкал силой жизни, словно излучал из себя жизненную энергию. Загорелый, с красивым лицом, сияющими глазами, развевающимися пушистыми белыми волосами, он олицетворял здоровье и радость. Его улыбка освещала все вокруг, хотелось радоваться бытию, в самом усталом сердце пробуждался вкус к жизни.

Я вспоминаю больше актеров моего поколения, моих сверстников, потому ли, что с ними связаны годы самых интенсивных переживаний, потому ли, что в памяти крепче сохранились впечатления того времени, потому ли, что с 1923 года я очень редко бывала в театре и видела мало новых постановок.

Мне очень хочется сказать еще об одной актрисе этого же поколения. Кто из людей, не занимающихся специально литературой, знает какие-нибудь произведения Грибоедова, кроме «Горя от ума»? Думаю, что таких не много. А между тем все справедливо говорят: гениальный писатель. Одна комедия создала ему бессмертие.

Я знаю актрису, которая создала не одну, а несколько ролей первейшего сорта, а она стоит в тени, о ней мало написано, и в прессе в день пятидесятилетнего юбилея ее служения на сцене я встретила одну небольшую заметку. В чем тут дело? Неужели скромность, нежеланье говорить самой о себе является одной из причин такого невнимания к большому, драгоценному таланту? Я говорю о Марии Петровне Лилиной.

Теперь многие актеры снимаются в кино, их голоса записывают на пленку, и наши потомки увидят и услышат таких мастеров, как Борис Васильевич Щукин, Марья Михайловна Блюменталь-Тамарина. А игра Лилиной нигде не запечатлена. Как передать тем, кто не видал и не увидит ее, в чем заключалось очарование этой актрисы?

Впервые я увидела ее в «Трех сестрах» Чехова. Она играла Наташу. Вот появляется в первом действии хорошенькая тоненькая девушка с пикантным личиком. Одета с провинциальным безвкусием, но уверена, что очень модно. Знает, что она хорошенькая, и неловко, по-провинциальному, наивно кокетничает. Когда кто-то говорит о ее зеленом поясе, она поправляет: «Нет, скорее матовый», — и говорит это с такой ужимочкой, так поглаживает рукой свой пояс, что в этом жесте вдруг вскрывается целый кусок ее несложной мещанской души и становится ясным, чем она живет. Миловидность, молодость, влюбленность в Андрея делают ее в этом действии даже симпатичной.

Тем резче контраст в следующем действии, где она появляется женой Андрея. Брошено кокетство, и во-всю развертывается ее мещанская суть. В первом действии щебетанье, нежный голосок, очаровательные улыбочки, а здесь — вульгарный голос, хозяйская осанка, циничное презрение к мнению окружающих, пренебрежительный тон с бесхарактерным, мягкотелым мужем, которого она держит под башмаком. У нее «романчик» с Протопоповым, и она собирается ехать с ним кататься, одевшись в красную ротонду, очень мне запомнившуюся. Разгоряченная мыслями о любовном свидании (так написано у нее на лице), она очень торопится, но не забывает деловито, из хозяйской экономии, погасить свечи. В коротком выходе, помимо слов, эта тонкая актриса дала всю картину своей жизни в доме Прозоровых. Вы могли отчетливо представить все остальные минуты ее несложного существования. И Лилина достигала такого впечатления только жестами, поворотами головы, движениями губ и глаз.

В последнем действии она визжала противным голосом, словно скрипела дверь на ржавых петлях: «Кто положил здесь вилку?» От этого возгласа становилась ясной жизнь бедного Андрея, и жаль было всех, кто сталкивался с этой вульгарной мещанкой, — сестер, старуху няню, прислугу. Правда, Чехов написал эту роль очень ярко, но актриса виртуозно использовала материал, заставив помнить десятки лет свою Наташу.

Второй спектакль, в котором я ее видела, был «Михаил Крамер» Гауптмана. Она играла кельнершу Лизу Бенш. Миловидная, кокетливая, совсем не русская. Меня особенно поразила ее речь. Она произносила русские слова, не коверкая ни одного, но говорила по-немецки. Она давала ритм иностранной речи еле уловимыми интонациями. Разбитная, ловкая, она двигалась совсем не так, как русские женщины. Даже тот, кто не бывал за границей, сразу вдыхал в себя атмосферу немецкого ресторана, где пропадал целыми днями несчастный Арнольд Крамер. Помню, как она подбегала к окошечку, через которое передавала заказ в кухню, и с почтительной к г-ну асессору интонацией кричала вниз: «Паприки — шницель для господина асессора». Она говорила по-разному с каждым посетителем, подчеркивая в интонациях свое отношение к нему. Она играла блестяще, достигнув совершенства в актерском мастерстве.

Затем я смотрела «Вишневый сад». Мария Петровна играла девочку Аню. В то время она была молодая, хотя уже не юная. Особенно очаровательны по своей наивности и свежести были некоторые сцены. Наивность интонации, присущую ей в жизни, миловидность и очаровательность она сохранила чуть не до шестидесяти лет. В ней никогда не было «инженюшки», а серьезная детскость. Так иногда что-нибудь спросит, что если бы не знать, что перед тобой очень пожилая женщина, то по чистоте глаз и голоса ее можно принять за девочку.

В третьем действии, увлеченная танцами, Аня бросала фразу о том, что вишневый сад продан, с беспечностью и жестокостью юного существа, захваченного жизнью, устремленного мыслями к будущему и не понимающего, какую рану она наносит матери, у которой все уже в прошлом. А потом, видя, как мать плачет, она с трогательнейшей нежностью прозрачным звенящим голоском говорила: «Не плачь, мама, мы посадим новый, прекрасный сад, лучше прежнего».

В четвертом действии опять беспечность, молодость, радость жизни. От ее Ани пахло весной...

В этих ролях я видела Лилину во время моих приездов из провинции в Москву.

Переселившись в Москву, я старалась пересмотреть все спектакли Художественного театра. Тут я увидела Лилину в роли Сони («Дядя Ваня» Чехова), которую она играла с огромным богатством красок и неисчерпаемой тонкостью нюансов. Девушка чистая, прекрасная, серьезная, глубокая, деловитая, сдержанная, ни тени сентиментальности. Она любила Астрова благородной, большой любовью. Ночью, когда она встречает Астрова и они закусывают у буфета, она с какой-то трогательной, нежной, материнской заботой уговаривала его не пить, пожалеть себя, а сколько трепета звучало в ее вопросе: «Никогда?» — на его фразу, что он никого не любил.

И еще незабываемый образ — Хромонbackожка в «Бесах» Достоевского. Как гениальный психиатр, актриса своей интуицией, своим талантом проникла в извилины больной души полубезумного забитого существа. Особенно поразило меня ее исполнение потому, что душа самой Лилиной казалась мне уравновешенной, прозрачной, легкой, неспособной на полубезумные переживания героини Достоевского.

Когда я познакомилась с Лилиной, я была уже влюблена в нее как в актрису, а потом оценила в ней и человека, своеобразного, интересного и умного.



М. П. Лилина — Лиза Бенш.
«Михаил Крамер» Г. Гауптмана.

Вот что я записала в своем дневнике. Переписываю дословно:

«11/24 июня 1911 года.

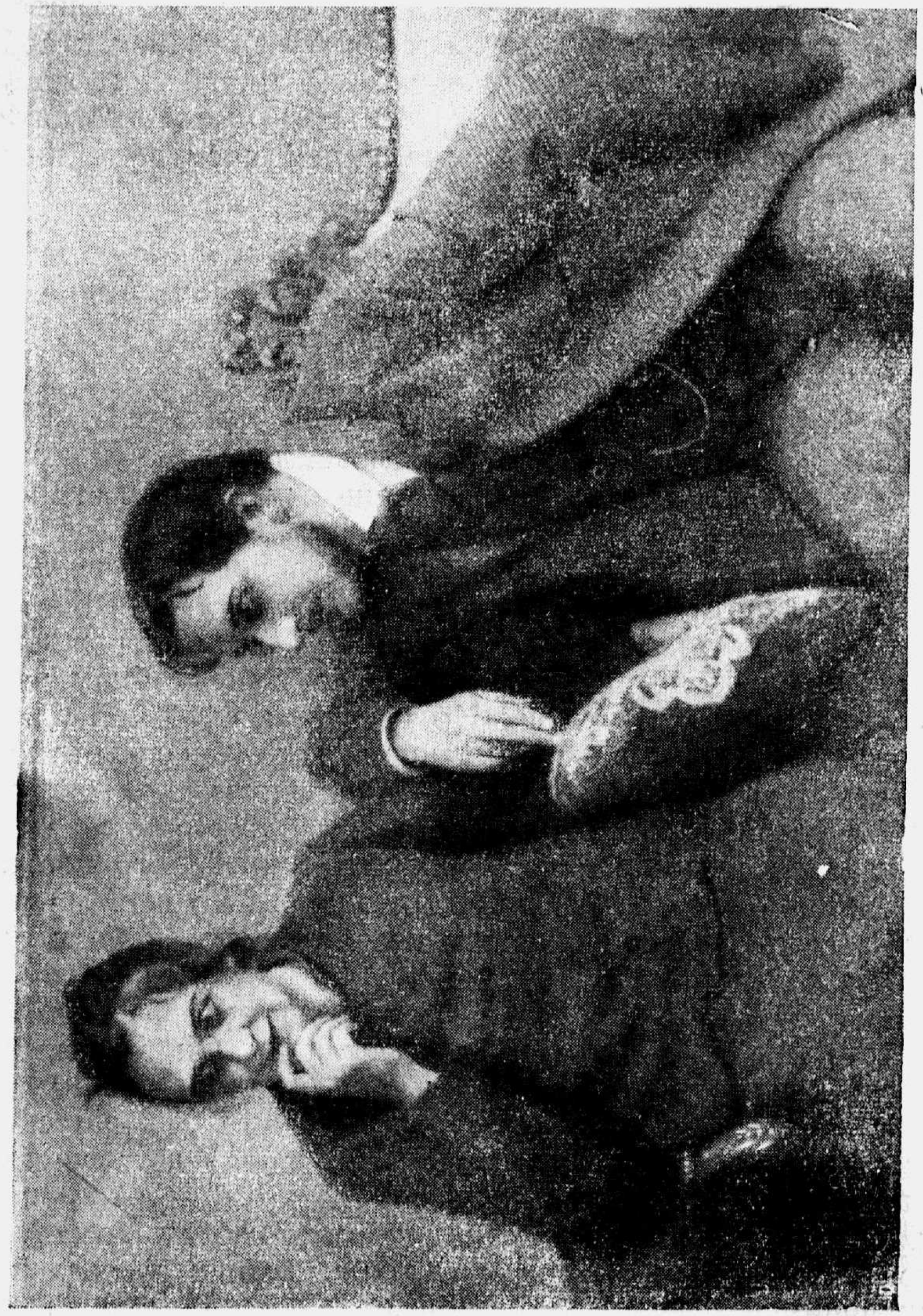
Сен-Люнер.

Приехала Мария Петровна с детьми и студентом. Это внесло приятное в нашу жизнь. Она обаятельная женщина. В ней есть та цельность, из которой рождаются простота, непринужденность и искренность в общении с людьми. В ней есть очаровательная наивность, и во всем сквозит таинственная прелесть таланта. Она несложна и интересна не настолько, чтобы мучить желанием заглянуть в глубь ее души, но она приятна, с ней легко и весело».

В этой записи, сделанной в первые дни нашего знакомства, много неверного. Мария Петровна оказалась гораздо сложнее и глубже, чем показалась вначале. Она не охватывала своим взором всей широты и многообразия жизни, жила в довольно узко очерченном кругу интересов, мало знала жизнь вне своего дома и театра. И тем более поражали меня ее размышления о собственных ролях и меткие, тонкие и глубокомысленные суждения об исполнении других актеров. Она проникала в образ не умом, а внутренним, артистическим чувством, и от этого чувства уже загоралась ее мысль. В пору, когда она готовила свою роль в «Бесах», говорили мы с Марией Петровной о Достоевском. Мы коснулись в разговоре женских образов. Меня поразило, как она разбиралась в их сложной, запутанной психологии, как понимала противоречия их поступков и истоки их бурных переживаний, так быстро сменявших одно другое.

Мне очень нравилось, как она устраивала свою жизнь. Она не вносила в нее никакой суеты, делала все не спеша, спокойно и обдуманно. Несмотря на то, что натура у нее несомненно артистическая, она уделяла много времени хозяйству, вела его деловито и даже экономно. Никакой роскоши ни в жизненном обиходе, ни в обстановке, ни в костюме, хотя Станиславские имели возможность тратить много денег. Все у них было в высшей степени просто и скромно. Она всегда умела беречь себя, уделяя много времени отдыху и не переутомляя себя работой. Чувство меры и гармонии было во всем ее обиходе.

К Константину Сергеевичу она относилась как к учителю, как к человеку, которого считала выше себя. Она берегла его, ценила драгоценные сокровища его души. Как часты в жизни примеры, когда женщина, любимая мужем, со-



М. П. Лилина — Хромоножка, В. И. Качалов — Николай Ставрогин. «Николай Ставрогин» (по роману Ф. Достоевского «Бесы»).

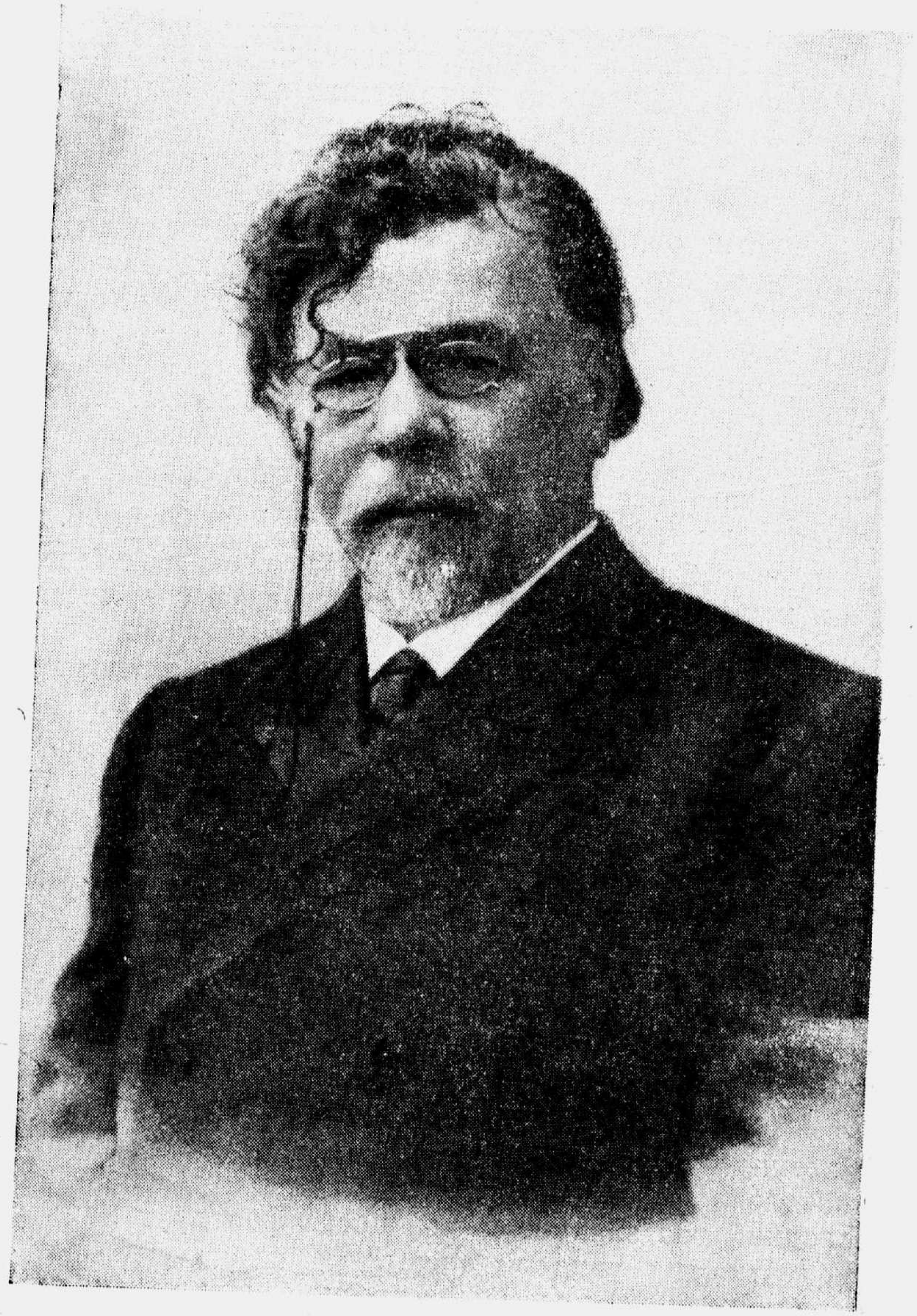
всем перестает видеть высокие качества души и ума человека, которые ценит весь мир. Она по-домашнему, небрежно обращается с ним, видя в нем только покорного исполнителя ее женских причуд и требуя непрестанного внимания к себе. Тут же я наблюдала иное отношение. Я много видела их вместе в домашней обстановке. Недаром же Константин Сергеевич написал на первом листе своей последней книги «Работа актера над собой»:

> «Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях — Марии Петровне Лилиной».

Мария Петровна радовала Константина Сергеевича своим пониманием и сотрудничеством в самом дорогом для него деле. Она и в житейских вопросах очень считалась с его мнением.

В письме Марии Петровны, которое она писала мне через год после смерти Константина Сергеевича — 14 августа 1939 года, — есть такие слова: «Прошлый год переживала всю зиму жизнь Константина Сергеевича, теперь буду переживать свою одинокую жизнь. Но всегда с глубокой благодарностью и бесконечным умилением перед Константином Сергеевичем, перед необыкновенным человеком». И она нашла смысл своей одинокой жизни в продолжении его любимого дела. Она занималась с молодой Студией—его последним увлечением — и достигла больших результатов. Мне рассказывали, что она показала замечательную работу над «Вишневым садом».

Одно из больших впечатлений от игры актера молодого поколения — М. А. Чехов в роли Хлестакова. Он был необычайный Хлестаков: щупленькая фигурка, детское лицо, на котором быстро менялось выражение испуга и напускной храбрости, петушиного нахальства и самодовольного упоения своим враньем, принимаемым им самим в конце концов за правду. Все исполнение было проникнуто острым комизмом, немного выпадавшим из стиля Художественного театра и приближавшимся порой к гротескному. Неожиданные интонации порою ошеломляли. Особенно в сцене третьего действия, когда подвыпивший Хлестаков расхвастался и совсем заврался. Он безостановочно говорил, захлебываясь, упиваясь своей выдумкой, потом вдруг останавливался, окидывал окружающих, подобострастно смотрящих ему в рот чиновников дикими, непонимающими глазами, не соображая, где он и



А. Р. Артем.

что с ним, словно вернувшись из другого мира, потом, совсем опьяневший, беспомощно ослабевал, как уставшее дитя, что-то лепетал и с тоненьким смешком, повторяя «лабардан», давал увести себя растерявшимся собеседникам.

В следующем действии, перед тем, как принимать чиновников, он долго смотрел на портрет Николая I, висевший на стене против зрителей, и приноравливался принять его позу. В таком виде он ужасно комично принимал робко входивших в комнату солидных людей, трепетавших от страха перед детской фигуркой, точно копировавшей портрет на стене. Вся роль была пересыпана такими неожиданными выдумками, не рвущими образа, а органически с ним слитыми.

Из молодежных спектаклей большое и хорошее впечатление произвели «Дни Турбиных» Булгакова. Радостно было убедиться, что «старикам», которых я так любила, готовится прекрасная смена.

Как ни странно, я не могу теперь рассказать подробности исполнения и содержания пьесы. Осталось общее впечатление талантливости, искренности, свежести исполнения всех молодых актеров, особенно Хмелева и Яншина.

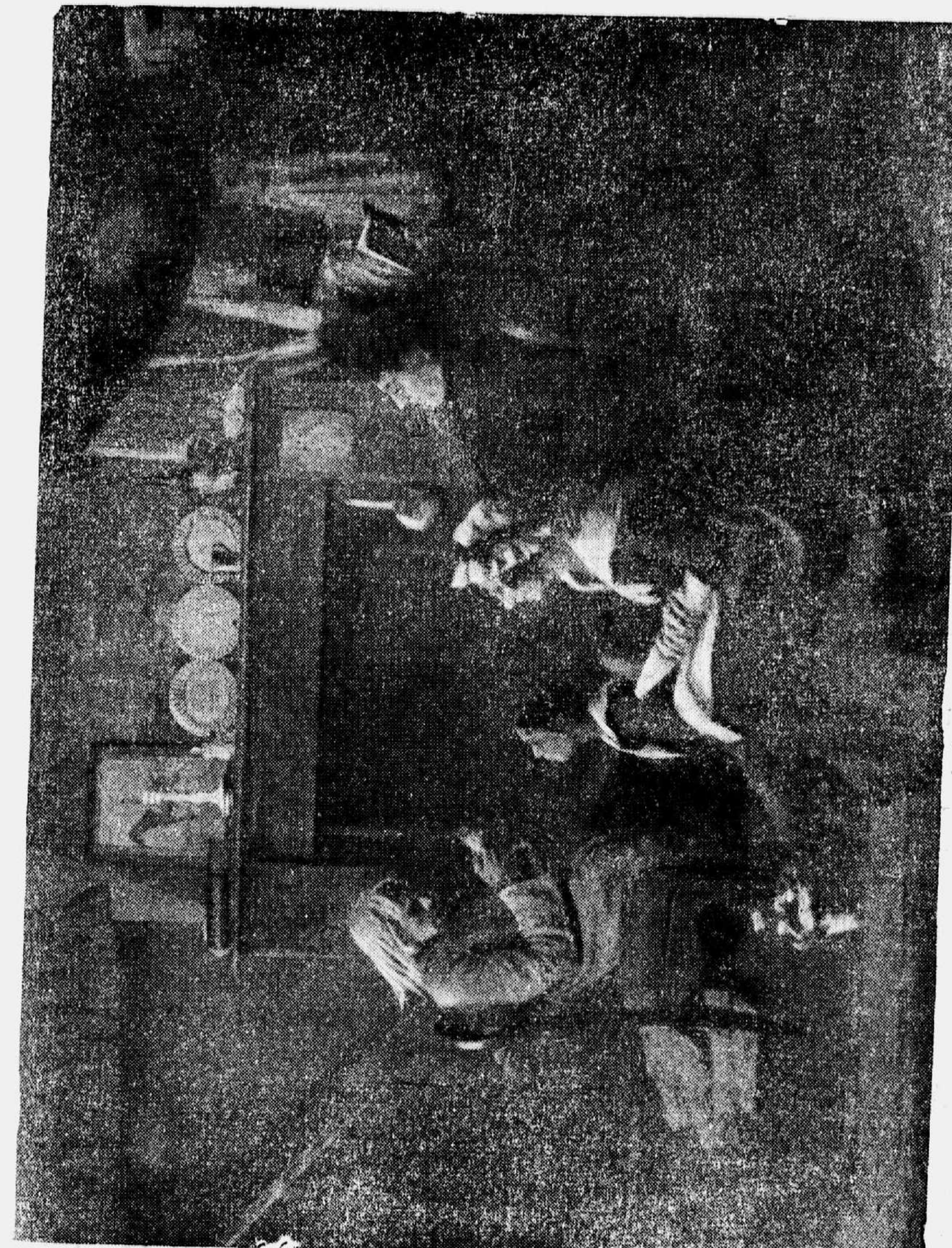
Да, может быть, и правильно, что об этой смене будет говорить кто-нибудь другой, кто сживется и сроднится с ними так же, как я со «стариками» Художественного театра, кто видел и увидит их во всем разнообразии их дарований и проследит весь путь развития их талантов.

Я же, как уже говорила, с 1923 года редко бывала в театре и многих не видела в их лучших ролях, а третьего поколения актеров я и совсем не знаю.

Мне хочется сказать еще об одном спектакле не самого Художественного театра, но связанного с ним, его родного детища — маленького театра Первой студии, о «Сверчке на печи» Диккенса. Этот спектакль долго шел, был перенесен в МХТ 2-й, и даже многие из молодых читателей этой книги, очевидно, видели его. Но такого впечатления, какое он произвел на всех зрителей первого представления на крохотной сцене Первой студии, он уже не мог произвести.

Я помню чувство необычайной светлой радости, умиления, признательности, которое мы все испытали, когда закрылся в последний раз занавес и мы, посмотрев друг на друга, на глазах у многих увидели слезы.

Исполнители играли первоклассно, проникнувшись ароматом рассказа «кипевшего чайника». Все было необычно в этот вечер первого представления «Сверчка». С того момен-



«Сверчок на печи» Д. Диккенса.

та, как мы вошли в маленькое, уютное помещение и удобно уселись на своих местах, как в зале погас свет, а в уголке на красневшихся углях зашипел чайник и раздался голос чтеца — Сушкевича, мы вступили в особый мир. Когда раздвинулся занавес и перед нами возникла малюсенькая комната с большим камином посредине, а перед камином Малютка Мэри Пирибингл и смешная служанка Тилли, держащая на руках грудного ребеночка, — на нас пахнуло тихим семейным уютом, несложной жизнью простых, наивных, добрых людей.

Никакая рампа не отделяла зрителя от происходящего перед его глазами. Как будто перед вами просто раздвинули стенку, и вы видите всех, а они вас не видят.

Какое очаровательное существо эта малютка Мэри в исполнении Дурасовой, как она любит всех кругом, какая чистота в ее глазах, какая простота и гармония во всех движениях! Комична и трогательна Тилли — Успенская, с смешным, закрученным на затылке комочком жидких волос, такая преданная, такая «своя в доме», говорящая про ребеночка «наши драгоценные крошки».

И муж Малютки — Хмара, приехавший в свой уютный уголок озябший, большой, на вид грубый, неловкий, но с мягкой, нежной душой.

Но самое трогательное — старик Калеб — М. А. Чехов. Любовь и тишина светились в его выцветших глазах, надтреснутый, трепетный голос звучал ласково и нежно. Старый мастер детских игрушек — сам большое дитя. Он создал своей слепой дочери несуществующий мир, полный красоты и прекрасных людей, обманывая ее из горячей любви к ней. До слез жалок был старик, когда ему пришлось открыть обман, но зато дочь увидала золотое, горячее сердце старого отца.

А какая незабываемая фигура Текльтон — Вахтангов. Он точно соскочил с картинки из старой книжки Диккенса. Прищуренный глаз, улыбочка, отрывистая речь — этот надменный, злой человек, сердце которого все же растаяло от теплых лучей доброты и любви, лившихся на него.

Слепая девушка, дочка Калеба, в исполнении Соловьевой, поэтичная, живущая в сказочном мире, созданном ее отцом и собственными мечтами, и красотка Мей — Ребикова, и Незнакомец, оказавшийся сыном старика Калеба — С. В. Попов, с милым, открытым молодым лицом, и изящная феясверчок — Гиацинтова гармонично дополняли прелесть спектакля, созданного энтузиастами во главе с Л. А. Сулержицким. Леопольд Антонович был светлым, жизнерадостным, горячим человеком. Чего-чего не испытал он в своей жизни, чем не увлекался! Его жизнь — целая поэма, которую должен написать кто-нибудь из его учеников. Каждому делу он отдавался весь, без остатка, не жалея ни физических, ни душевных сил. С горящими глазами и сияющей улыбкой он рассказывал мне о том, как создавался спектакль, как актеры делали все сами — и декорации, и бутафорию, и проводили электричество. Все слились в одном порыве, и вышел чудесный спектакль. Я ушла после него с таким чувством, как в детстве просыпалась после светлого, радостного сна.

На другой день я пошла в цветочный магазин и заказала корзину цветов, составленную из букетиков свежих душистых лиловых фиалок. Я отослала каждому исполнителю и режиссеру по букетику этих весенних цветов, таких же чистых и ароматных, как сам спектакль. К корзине цветов я приложила вылившееся из души письмо, которое хранилось в архиве Студии.

Они мне прислали в ответ фотографический снимок одной из сцен «Сверчка» с душевной надписью, и все подписались под ним. Снимок висит у меня над кроватью, и, глядя на него, я с наслаждением вспоминаю светлое переживание в вечер 24 ноября 1914 года.

Этим я и хочу закончить мои отрывочные воспоминания о Художественном театре.

ШКОЛА И СТУДИЯ МАЛОГО ТЕАТРА

Осенью 1918 года я, как член совета Малого театра, была приглашена присутствовать на экзамене во вновь открывавшуюся после десятилетнего перерыва драматическую школу при Малом театре. Директором ее был назначен Сергей Васильевич Айдаров, а преподавательницей — Вера Николаевна Пашенная. Открывалась школа в новом помещении — на углу Рождественки и Театрального проезда, на четвертом этаже большого дома, принадлежавшего раньше богатому московскому купцу Хлудову. Большое помещение приспособили под школу, в нем были устроены две сцены — большая и малая. На экзамен пришло много молодежи. Я сейчас уже не могу вспомнить, что и как читали экзаменующиеся, но одну ученицу я очень запомнила, потому что мне пришлось побороться за то, чтобы ее приняли.

На сцену вышла довольно нескладная девушка, и хотя все мы в тот тяжелый год не очень-то франтили, в ней по костюму и прическе можно было сразу узнать провинциалку. Она начала читать и тотчас же остановила на себе внимание, с одной стороны, звуком красивого, трепетного голоса, с другой — сильным украинским акцентом, придававшим ее речи комический оттенок. Но, несмотря на этот акцент, в ее чтении было так много чувства, искренности и простоты, что она меня глубоко заинтересовала. Фамилия девушки была Половикова.

Во время обсуждения мы все довольно согласно отдавали голоса наиболее удачно читавшим и имевшим сценическую внешность. Разногласия возникли только при обсуждении кандидатуры Половиковой. Многие были против нее, ссылаясь на невозможность играть с таким акцентом на русской сцене. Я горячо ратовала за несомненно талантливую девушку, убеждая всех, что ее акцент исправим. Половикова прошла большинством только одного голоса. Я оказалась права. Теперь К. М. Половикова заняла видное положение, пользуется большим успехом, и ее знает не только театральная Москва, но и периферия.

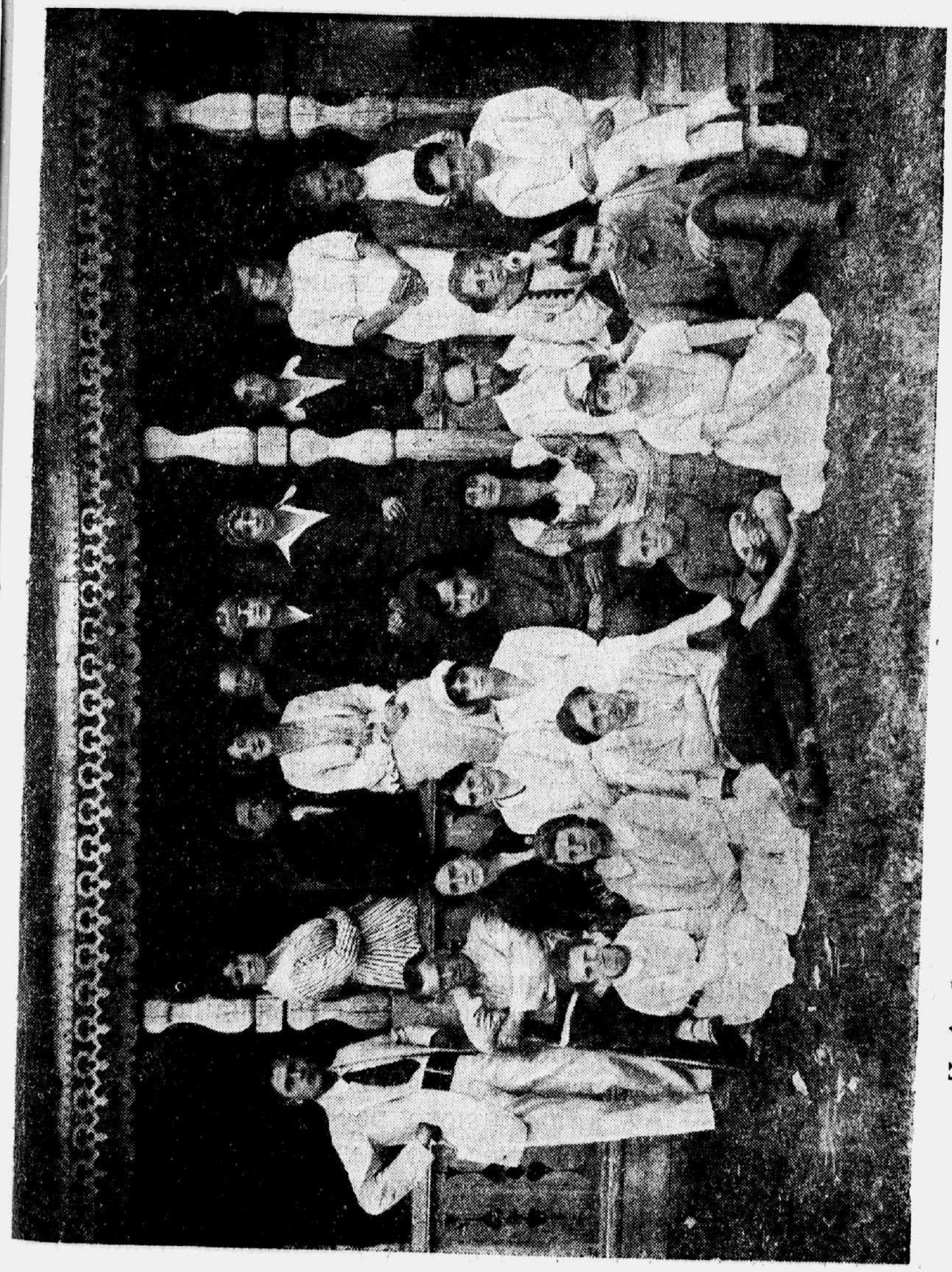
В школу было принято двадцать пять человек. Приблизительно через месяц после начала учения Сергей Васильевич Айдаров предложил мне взять на себя занятия с одной половиной курса, так как В. Н. Пашенной трудно было одной справиться с таким большим курсом. До той поры я давала частные уроки и год работала в школах И. Р. Пельцера и А. Шора. Хотя занятия в этих школах шли у меня довольно успешно, я колебалась принять приглашение Айдарова и взять на себя ответственность перед Малым театром. Сергей Васильевич принялся меня убеждать, говоря, что и у Веры Николаевны педагогический опыт невелик. Она тогда была еще очень молода. Меня интересовала педагогическая работа, и я в конце концов согласилась.

Разделить курс и выбрать себе учеников, конечно, было предоставлено Вере Николаевне. Она их знала, а для меня все они представляли вопросительный знак. Я не могла признать свое положение особенно приятным. Молодежь очень увлекалась Верой Николаевной, игравшей интересные роли, и ее горячим темпераментом. Я была много старше ее, и мои ученики потом покаялись, что я казалась им суровой, серьезной, а мои первые уроки слишком строгими и не такими веселыми, как у Пашенной. В мою группу попало много неспособных учеников, а главное — учениц, с которыми я не знала, что делать, но зато в нее входили Половикова и Каверин, давно знакомый мне по «халтурным» спектаклям. Он меня пленил своей страстной влюбленностью в театр, и я была рада, что он находился в моей группе. Громадные неуютные комнаты нашего школьного помещения в ту пору очень плохо отапливались. Мы часто не снимали с себя шуб и теплых платков, но работали с увлечением. Между моими учениками и учениками Пашенной началось соперничество, создававшее не нравившуюся мне атмосферу. Две группы стали называться «пашенцы» и «смирновцы». «Пашенцы» считали, что Вера Николаевна выбрала себе наиболее способных, и немного свысока смотрели на мою группу. Мне очень хотелось изменить такое отношение.

С самого же начала у нас с Верой Николаевной произошли некоторые разногласия относительно метода преподавания. Она считала, что ученикам надо сразу дать отрывки из пьес и уже в январе показаться в них. «Заниматься только постановкой голоса, дикцией и чтением — очень скучно и однообразно», — говорила она. Я же настаивала на том, что школа предназначена не для развлечения, не для любительских спектаклей, и я раньше весны не могу допустить своих

учеников до показа отрывков. После собрания преподавателей совместно с учениками, на котором я сделала большой доклад, было решено отложить показ отрывков до весны, предоставив каждому преподавателю возможность вести занятия по своему методу. Должна сказать, что мои ученики работали очень усердно. Я занималась с ними каждый день, и никто из них почти никогда не пропускал уроков. Я тщательно следила за их голосом, недостатками произношения, не ленясь, поправляла их ошибки, внимательно приглядывалась к ним и старалась угадать их индивидуальность. Пример усердия подавала К. Половикова. Она решила во что бы то ни стало избавиться от своего акцента и не знала границ своему упорству. Каждую ученицу-москвичку она ловила, просила послушать, как она читает, и принимала во внимание каждую сделанную поправку. К январю от акцента Половиковой почти не осталось следа, а к концу года он исчез окончательно, что свидетельствует о необыкновенно тщательном внимании к каждому произносимому слову. Вообще к концу года Половикову и внешне нельзя было узнать. Ее угловатость и неловкость совершенно исчезли.

У актеров Малого театра не существовало общей точно выработанной системы подхода к роли, которую мы могли бы взять за основу преподавания в школе. Я приняла за образец преподавания уроки моего учителя М. П. Садовского, прибавив к ним собственный опыт. Известная певица Терьян-Карганова дала мне полезные указания по части постановки голоса специально для чтения. Некоторым моим ученикам мне удалось исправить голоса, сделать их крепче и звучнее. Я долго присматривалась и прислушивалась к ученикам, прежде чем поручить им работу над отрывками, и выбрала такие, к которым подходили их внешние данные и которые были не очень трудны и сложны по внутреннему содержанию. Я решила дать им как можно больше свободы и останавливала их, только когда слышала фальшь и неискренность, попутно обучая их движениям и обращая внимание на мимику. Собственно говоря, преподавание в то время было поставлено неправильно. Все приходилось делать одной. Специальные уроки пластики посещались учениками не очень регулярно. Я много думала о том, как исправить недочеты в учебе, и, составив план занятий на четыре года, представила его Южину. Он прочел, одобрил, но дальше дело не пошло, и все осталось по-старому. Наступило время весенних экзаменов, и у моих учеников они, по отзывам, прошли даже удачнее, чем у «пашенцев», хотя в ее группе были: Н. С. Цветкова,



Н. А. Смирнова, В. Н. Пашенная, В. Ф. Грибунин, Н. Е. Эфрос среди учеников школы Малого театра.

Н. В. Артемьева, Е. М. Нижинская, М. И. Бойчевская, О. М. Ничке, М. Г. Тартакова, В. Н. Аксенов, Б. П. Бриллиантов, Н. Н. Шамин, Н. А. Кудрявцев. Все они сейчас играют в московских и провинциальных театрах, и некоторые имеют почетные звания. Из моей же тогдашней группы на сцене в данное время — К. М. Половикова, М. Лейцингер, режиссер Ф. Н. Каверин, Н. И. Корелов и В. Калинин. Из них Половикова и Каверин уже заслуженные артисты РСФСР.

Я объясняю успех испытаний моей как будто менее талантливой группы тем, что Вера Николаевна, очень занятая в репертуаре театра, уделяла школе меньше времени, чем я, а у меня было больше терпения, усидчивости и спокойствия. Она, думается мне, больше всего рассчитывала на свой талант и способности своих учеников. Теперь она, конечно, уже совсем по-другому строит занятия и, вероятно, с улыбкой вспоминает о своем молодом задоре. На экзамене декламации все ее ученики читали одни и те же произведения, над которыми работали в течение года, что утомляло и притупляло внимание слушающих. У меня же был составлен разнообразный список всего пройденного нами за год (былины, баллады, лирические стихи, басни, проза), из которого экзаминаторы по своему выбору предлагали ученикам прочесть что-нибудь. Ученики же, в свою очередь, читали выбранные ими самими и самостоятельно разученные стихотворения и басни. Это было, конечно, занимательнее и интереснее. Каверин прочел даже свое собственное стихотворение.

На сцене Малого театра «пашенцы» играли отрывки «в сукнах», переставляя только мебель на сцене. Мы же обставили декорациями свои отрывки, из которых два представляли маленькие самостоятельные пьески — «Далекая принцесса» Зудермана и «Страничка романа» Мопассана. Это давало более цельное впечатление, чем вырванные из пьес куски. На другой день после нашего экзамена «пашенцы» стали не менее талантливы, но менее заносчивы, что было очень полезно для их дальнейшего роста. Все ученики были переведены на следующий курс, но я двух своих учениц уговорила уйти из школы, так как, кроме разочарования, их в театре ничего не ждало.

Вера Николаевна убедилась, что совмещать очень большую работу в театре с преподаванием в школе трудно, и отказалась продолжать в следующем году занятия. Ее учеников, по их просьбе, присоединили к моей группе.

Следующий учебный, 1919/20 год мы провели в очень трудных условиях. Занятия были перенесены в то здание, в котором училась я сама и где теперь Театральное училище имени Щепкина, на углу Софийки (Пушечная) и Неглинной. С большим волнением вошла я туда осенью. По этим лестницам носилась я, веселая молодая девушка, у которой все было впереди. В этих аудиториях я слушала лекции и сдавала экзамены, на этой сцене делала первые артистические шаги, за этим столом, где теперь сижу я, сидели М. П. Садовский, А. П. Ленский и делали свои замечания. С тех пор прошло двадцать пять лет

...и много
Переменилось в жизни для меня,
И сам, покорный общему закону,
Переменился я...

(Пушкин).

Шел девятнадцатый год, топлива не было, аудитории и зал стояли холодные, в них поставили железные печи, и, когда нехватало дров, мы жгли скамьи и табуреты.

Не похожа была моя фигура на фигуры моих бывших преподавателей, которые во время занятий сидели в обыкновенных домашних костюмах и пили чай с вареньем и вкусными булочками. Я сидела на своем преподавательском месте в шубе, шапке и рукавицах, положив ноги в валенках на табурет. Сверху их еще прикрывали тулупом. Ученики тоже репетировали одетые. Иногда некоторые опаздывали на урок, простояв всю ночь в очереди за мороженой картошкой или за охапкой дров. И все-таки работали со страшным рвением. Мы проходили Островского и играли отрывки только из его пьес. Мой курс состоял из следующих лиц: женщины — Артемьева, Бадыштова, Бойчевская, Княжевич, Лейцингер, Ляпидевская, Нижинская, Ничке, Тартакова, Цветаева, Цветкова, Чавчавадзе; мужчины — Аксенов, Бриллиантов, Каверин, Калинин, Корелов, Кудрявцев, Лапшин, Лебедев, Мейер, Свищев, Шамин, Эльский.

Для первокурсников преподавателем был приглашен И. С. Платон. Я занималась каждый день во все свободные от репетиций, спектаклей и концертов часы. С учениками у меня установились очень теплые отношения. Я входила во все подробности их жизни. Они в конце концов стали называть меня «тетей Надей», что придало нашим отношениям родственный характер. Эфрос очень интересовался нашими занятиями, молодежь бывала у нас в квартире в Мамоновском переулке и чувствовала себя просто и непринужденно, как в родном доме.

У нас происходили все собрания и совещания, на которых мы разрешали волнующие нас вопросы. Собирались иногда и для того, чтобы побеседовать с представителями других театров и послушать о их работе. Эфрос и я старались развивать учеников и знакомить их с разнообразными течениями в театральном искусстве.

Участие учеников в массовых сценах в Малом театре отнимало много времени, но приносило большую пользу: они присутствовали на репетициях, на их глазах делался спектакль. Санин, мастерски ставивший массовые сцены, создавал каждому участвующему в толпе самостоятельную роль. На этих репетициях массовых сцен и его и мое внимание привлек Каверин, который очень интересовался режиссурой и с увлечением исполнял в толпе свою маленькую роль, заведуя в то же время целой группой. Это натолкнуло меня на мысль о его режиссерских возможностях, и я поручила ему поставить самостоятельно с учениками пьесу Найденова «Авдотьина жизнь». Он с радостью принялся за работу и подтвердил мое предположение о его способностях к режиссуре.

Во главе со мной и с Николаем Ефимовичем курс наш крепко спаялся и к весне уже не был просто случайным собранием молодежи, а коллективом стремящихся к одной цели, любящих свое дело, дружных товарищей. Недоставало в этом коллективе талантливой Клавдии Половиковой, которую в самом начале сезона вызвали в Харьковскую губернию, на родину, где скончался в это время ее отец. Она должна была устраивать осложнившиеся семейные дела и позаботиться о судьбе своих младших сестер. Весь учебный год мы провели без нее. Наши весенние экзамены прошли удачно, все перешли на третий курс.

Весной приехал И. Н. Попов[1] и пригласил нас на лето в Алексин.

Теперь я уже хорошо знала свою молодежь, все ее возможности, сжилась с ней, не боялась взять на себя большой труд подготовки спектаклей, и мы дали согласие Попову.

Главным инициатором поездки была В. Н. Пашенная, которая не порывала связи с молодежью и интересовалась ее успехами. Она вела все переговоры с Поповым, решила ехать вместе с нами и даже принять участие в спектаклях. Условия нам предложили, с тогдашней точки зрения, чудесные. Все участники поездки получали поровну — по десять тысяч

[1] И. Н. Попов — зав. отделом народного образования города Алексина.

рублей в месяц, паек и помещение. Деньги в те трудные времена гражданской войны были обесценены, и мы рассчитывали преимущественно на паек. Главное же — жизнь в сосновом бору, на берегу Оки, чудесный воздух и занятие любимым делом. Это лето, прошедшее в трудной работе, осталось для меня светлым и радостным воспоминанием. Я была окружена молодежью, жадно рвущейся играть, веселой, оживленной, полной надежд и мечтаний.

Мы начали репетировать еще в Москве, у меня на квартире, одновременно с занятиями в школе и подготовкой к переходным экзаменам. Самое горячее участие в этом предприятии принял Николай Ефимович, который согласился ехать с нами. Я считаю, что самой большой поддержкой в нашем деле был его никогда и ничем не омрачаемый оптимизм, сохранявший у молодежи бодрое и светлое настроение. Никогда ни от каких неудач он не приходил в уныние и не терял энергии. Мы начали репетировать сразу несколько пьес, в число которых входили «Коварство и любовь» Шиллера, «Без вины виноватые» Островского, «Дни нашей жизни» Леонида Андреева. Энтузиазм, этот громадный двигатель каждого дела, большая общая спайка, любовь и вера молодежи в руководителей дали нам силы проделать громадную работу и преодолеть все трудности. Конечно, работать над пьесами так, как работают сейчас театры, ставя две-три пьесы в год, мы не могли. Я припомнила свою молодость, работу в провинции, когда непосредственность, горячее воображение, жажда воплотить переполнявшие душу чувства, мысли и творческие силы в образы искусства заменяли мастерство и кропотливый разбор роли, и бодро принялась за дело. Конечно, условия, в которых пришлось работать моей молодежи, были много лучше тех, в которых работала я в первые годы моей провинциальной актерской жизни. У нее были такие руководители, как В. Н. Пашенная, я, и такой постоянный советчик, как Эфрос. Репетиций на каждую пьесу удавалось сделать, помнится мне, не меньше двенадцати-пятнадцати. В работе над пьесой «Дни нашей жизни» приняла участие М. М. Блюменталь-Тамарина, осветившая и растолковавшая образ матери и помогшая нам разобраться в мизансценах. У меня очень слабые режиссерские способности в смысле внешней постановки, да нам и нельзя было усложнять ее, помня условия, в которых придется играть: маленький летний театр, почти никакой обстановки. Весь упор был на молодых, неопытных актеров. Положение было трудное, но настроение у нас было в ту пору приподнятое, мы ничего

не боялись, — вся страна героически боролась на всех фронтах, и мы решили бороться и побеждать на нашем фронте.

Когда перед нами встал вопрос о костюмах, Малый театр пошел нам навстречу и под личную ответственность Пашенной и мою дал из своего гардероба нужные характерные и исторические костюмы. Хуже обстояло дело с костюмами городскими, современными: у женщин было по одному-два простых платьица, у мужчин — по одному костюму. Материал на новые достать было почти невозможно.

Пришлось выбирать пьесы, которые не требовали нарядных одежд. Я выгребла все, что осталось в моих сундуках от прежнего моего театрального гардероба, чтобы помочь женщинам одеться. В конце концов и этот вопрос уладился.

Теперь предстояло уладить вопрос с передвижением. Транспорт был разрушен, поезда правильно не ходили, и их было мало, а нам предстояло провезти тридцать человек и большой багаж. При помощи А. В. Луначарского, тепло и сочувственно отнесшегося к этому незначительному, казалось бы, в те грозные времена делу, как наша поездка (он был необыкновенно прост и доступен, и мы ходили к нему, как к старшему другу), нам предоставили вагон-теплушку, и в один из ясных весенних дней мы всей оравой погрузились в него, с сундуками, наполненными театральными костюмами и нашими личными вещами. Теперь путь до Алексина продолжается не больше пяти-шести часов, а тогда мы ехали трое суток. Путешествие, несмотря на утомительность, протекало очень весело, мы обсуждали вопросы искусства, рассказывали веселые истории и много хохотали. С нами ехал и обещал даже сыграть музыканта Миллера («Коварство и любовь»), муж Пашенной, артист Художественного театра В. Ф. Грибунин. В его рассказах и анекдотах было много юмора, и он смешил нас до слез. Тут же произошел памятный для меня разговор с Эфросом о том, что поездка наша сыграет важную роль в его жизни театрального критика, принесет большую пользу и, быть может, заставит задуматься над такими вопросами, которые раньше не приходили ему в голову. Ведь теперь он впервые будет присутствовать при работе над пьесой, начиная с читки и кончая спектаклем. Он воочию убедится, как сложна эта работа даже в таком скромном деле, как наши алексинские спектакли. Николай Ефимович потом говорил мне, что если бы при начале своей критической деятельности он был свидетелем того, что ему довелось видеть в Алексине, он писал бы свои



Н. А. Смирнова, В. Н. Пашенная и В. Ф. Грибунин в Алексине.

статьи по-другому, еще бережнее, внимательнее и нежнее относясь и к режиссеру и к актеру.

В Алексине мы устроились в отведенных нам помещениях в сосновом бору, на берегу Оки. Молодежь разместилась в наскоро отремонтированной двухэтажной большой даче с памятным для всех нас балконом, шедшим вокруг нее, на котором мы обедали и ужинали и где происходили наши собрания. Тут впервые зародилась и постепенно оформилась мысль о театре-студии, которую создаст наш коллектив. Решено было по окончании школы не расходиться, а сплотиться еще теснее и работать над самоусовершенствованием и искать собственных путей в искусстве. В Малом театре молодежи многое казалось устарелым, застывшим в неподвижных формах ложно понимаемой традиции. Я считала, что если у нас окажется достаточно сил поставить общее дело выше личных интересов, мелких самолюбий и соперничества, то из нашего коллектива может вырасти жизнеспособный творческий организм. Мы с Эфросом любили окружавшую нас молодежь, как своих детей, и хотели своим примером показать им, как надо совершенно бескорыстно работать, отдавая делу все свои силы, знания и уменье, не думая о признании и наградах. Особенно трогателен был Николай Ефимович. Он делал в нашем коллективе все, начиная с лекций о методах работы великих актеров разных направлений и кончая проверкой расходов на общее хозяйство. Его готовность услужить, его скромность, горячая любовь к молодому предприятию и необычайная простота привлекали к нему общую любовь и позволяли молодежи обращаться к нему запросто, как к товарищу. Мы однажды заставили его даже выступить в пьесе Шпажинского «Чародейка»: несколько местных любителей, увидев, что им придется выйти и произнести каждому только по одной фразе, обиделись и отказались участвовать. Пашенная очень рассердилась и решила попросить Николая Ефимовича выйти и сказать несколько нужных слов, если алексинские любители считают это ниже своего достоинства. Николай Ефимович страшно смутился, — он никогда в жизни не играл. Но тем не менее покорно согласился: «Хорошо, раз это нужно и спасет положение, я попробую». Николай Ефимович грассировал. В порученных ему словах несколько раз встречалась буква «р». Мы выкинули все слова, где есть эта буква (русский мужичок не может так произносить ее), и осталось только три слова: «Эх, вы, вольница». К бородке Николая Ефимовича приклеили пучки волос, получилась окладистая русская борода, надели на него армячок

и лапотки и, выпуская на сцену, все твердили ему: «Только, смотрите, не растеряйтесь, громче скажите эту фразу, а то погубите всю сцену». Он, бедный, страшно волновался, но все обошлось благополучно — Эфрос произнес фразу с должной силой звука.

Николай Ефимович всячески старался заинтересовать молодежь теоретическими вопросами театрального искусства. Он собирал их для чтения и бесед, заставлял задумываться и вести споры о том, кто прав — знаменитый французский философ Дидро или актер Тальма́. Среди молодежи нашлись сторонники того и другого. Они горячо отстаивали свои позиции. Жизнь в алексинском бору била ключом, и даже сейчас приятно вспомнить, сколько в ней было молодой энергии и радости.

Мы открыли сезон пьесой Островского «Без вины виноватые». Я играла Кручинину, остальные роли играли мои ученики. Спектакль прошел с большим подъемом и очень понравился алексинской публике, горячо принимавшей молодых актеров. Вспоминается один курьез. Мы назначили спектакль в половине девятого и начали во-время, но многие из публики опоздали. На следующий день к нам пришла депутация, прося начинать спектакль не по часам, а по солнцу. Дело в том, что тогда часы были переведены на два или три часа вперед, для того чтобы люди экономили свет и ложились спать, не зажигая огня. Алексинские же коровы жили по солнцу, и в то время, как у нас на часах было половина девятого, они по своему времени — в половине шестого — паслись на солнышке далеко за городом. А так как в каждом алексинском доме корова была главной кормилицей семьи, то вся жизнь хозяек приспосабливалась к ее нраву и привычкам. Решено было согласовать с коровьими нравами начало наших спектаклей и начинать их через полчаса после того, как стадо проследует в город мимо нашего театра.

Помню, бывало, солнце идет к закату, красные стволы сосен освещены его лучами, чудесный майский вечер манит погулять, все двери театра открыты, и тянет в них запах сосны... Раздается мычание коров, блеянье овец, свист бича пастуха, и с крылечка чей-нибудь голос кричит: «Товарищи, стадо идет!» И этот возглас вместо первого звонка возвещал тем, кто засиделся возле театра, любуясь красотой вечера и вдыхая ароматный воздух, что надо быстрее одеваться и гримироваться.

Особенно торжественным спектаклем был у нас «Коварство и любовь» Шиллера. И. Н. Попов с трудом достал где-

то черного бархата и сделал великолепные «сукна», то есть сдвигающиеся занавесы, на второй и третий планы сцены. На передний портал черного бархата нехватило, и его сделали из лилового. Было очень нарядно и красиво. Недалеко от Алексина находилось бывшее имение одного из великих князей, оттуда Попов привез замечательную золоченую мебель, обитую вышитым шелком, и резные, тоже золоченые тумбочки и этажерочки. Там же взяли красивые саксонские вазы, которые мы наполнили цветами, и обстановка в доме президента и у леди Мильфорд получилась такая роскошная, изящная и красивая, какой потом у нас не было в этой пьесе даже тогда, когда мы пользовались мебелью и декорациями Малого театра.

Перед началом спектакля я прочла вступительное слово, прекрасно написанное Эфросом и объяснявшее выбор этой юношеской пьесы Шиллера, полной обличения, задора и романтического пафоса. Пьеса у нас хорошо разошлась и игралась с большим воодушевлением и подъемом. В. Ф. Грибунин с необыкновенной теплотой и простотой играл музыканта Миллера. Участие этого превосходного актера в спектакле доставило большую честь молодежи. Все подтянулись и были особенно торжественно настроены. Спектакль имел громадный успех, и его повторяли несколько раз. Публика была поражена роскошью обстановки и слаженностью спектакля. Играли, конечно, без суфлера. Роли разошлись так: старик Миллер — артист Художественного театра В. Ф. Грибунин, Луиза, его дочь, — О. М. Ничке, жена его — Е. М. Нижинская, президент — Н. Н. Шамин, Фердинанд, его сын — Б. П. Бриллиантов, гофмаршал Ф. Кальб — Н. А. Кудрявцев, леди Мильфорд — М. И. Бойчевская, Софи, камеристка — Т. Ляпидевская, старый камердинер — Ф. Н. Каверин, Вурм — И. С. Свищев.

Эфрос был в восторге от спектакля и поражался, что он вышел таким удачным. На некоторых репетициях он приходил в отчаяние, думая, что ничего не получится. Присутствие публики вносило очень много нового в исполнение, и в каждом спектакле актеры добавляли новые детали. Едва ли какой-нибудь другой курс школы имел столько практических занятий, сколько выпало на долю этой группы моих учеников.

Одни названия пьес, сыгранных летом, показывают, как много работала молодежь. Кроме уже названных — «Без вины виноватые» Островского, «Коварство и любовь» Шиллера, в наш репертуар входили: «Гроза» Островского, в которой я играла Кабаниху, а В. Ф. Грибунин — Кудряша, «Чародейка» Шпажинского (Пашенная — кума Настасья, я — княгиня), «Дни нашей жизни» Леонида Андреева, «Марья Ивановна» Чирикова, «На бойком месте» Островского (Пашенная — Евгения), «Женитьба» Гоголя, «Авдотьина жизнь» Найденова, «В старые годы» Шпажинского, вечер одноактных пьес, состоявший из водевилей с пением, пройденных нами в школе, и английской пьески «Розалинда» Барри, в которой я играла роль мисс Пэдж. Участие Пашенной, Грибунина и мое всегда повышало сборы и помогало молодежи, чувствовавшей себя на сцене крепче и увереннее. Между нами и публикой, благодарной нам за наши, с большой любовью поставленные и сыгранные спектакли, установились теплые, дружеские отношения, и она всячески выражала нам свои симпатии.

В Алексине очень много фруктовых садов, принесших в том году большой урожай яблок. Поклонники и поклонницы наших молодых актеров посылали их в подарок целыми мешками, так что наша молодежь питалась яблоками лучших сортов. От этой полезной и вкусной пищи все поправились, порозовели и, когда приехали в Москву, поразили всех своим цветущим, здоровым видом. В атмосфере любви и внимания публики работалось легко и радостно. Очень удачна была постановка «Дни нашей жизни», в которой трогательно, сильно играла Оль-Оль Н. В. Артемьева. Характерную фигуру матери дала Е. М. Нижинская, горячо и искренно играл студента Николая Н. А. Кудрявцев, Онуфрия — с большим, мягким юмором — Н. Н. Шамин. Хорошо вышел у Н. Г. Эльского офицер в последнем акте и у И. С. Свищева — отвратительный немец фон-Ранкен в последней сцене третьего акта. Оглядываясь сейчас назад, я с полным беспристрастием могу сказать, что это был по-настоящему хороший спектакль. Так же хорошо сыграли «Марью Ивановну» Чирикова. Даже самые маленькие роли разошлись необыкновенно удачно. И сейчас у меня в памяти стоит умилительная фигура наивного, восторженного телеграфиста Костеньки в исполнении В. Э. Мейера, влюбленного в искусство, в Марью Ивановну, в Орлова-Заокского. Он сыграл роль лучше, чем его предшественник в театре Корша. Отлично сыграл И. С. Свищев роль мужа Марьи Ивановны — мещанина до мозга костей. Бойчевская нашла в роли нянюшки тонкие характерные черточки простой любящей женщины старинного уклада, тихой и благообразной, немного похожей на монашку.

Смешную дурочку Дудочкину весело и забавно играла В. Чавчавадзе. Фигура провинциальной акушерки, знающей

всех в городе и переживающей все события в семьях, где она принимала ребят, удалась Е. М. Нижинской. Н. Н. Шамин — священник, отец Марьи Ивановны появляющийся в последнем действии, порадовал всех нас созданным им ярким образом. Не очень подходила к Орлову-Заокскому невысокая, коренастая фигура Н. А. Кудрявцева, и молод он был для этой роли. И Марья Ивановна в исполнении М. Г. Цветаевой вышла бледнее, чем она написана автором, хотя у него и все роли написаны ярче, чем эта. Я называю имена молодых актеров и рассказываю об их исполнении потому, что и самой хочется лишний раз вспомнить и дать возможность этой, тогда такой молодой компании, читая мою книгу, еще раз окунуться в радостную творческую атмосферу, в которой мы тогда работали. Казалось, мы могли преодолеть все трудности и все препятствия, потому что в нашем деле была большая чистота, не засоренная ненужным хламом интриг, корыстных соображений, сплетен и злобы. Из прозрачного источника лилась подлинная творческая волна. Мы жили дружной семьей, помогая друг другу и в работе и в личной жизни. Когда у нас стряслась беда, то общее сочувствие помогло нам перенести ее легко и бодро.

В один солнечный жаркий день мы с Николаем Ефимовичем проснулись от крика на дворе: «Горит ваш дом!» Мы в испуге вскочили, неодетые выбежали на улицу и увидели яркое пламя, вырывавшееся из-под крыши. Верх нашей дачи пылал. Первая мысль была о костюмах Малого театра. Они стояли у нас в комнате. Мы, как были, в одних рубашках, ухватили тяжелый сундук и вытащили его в лес, подальше от дома. Затем Николай Ефимович успел вытащить кое-какие предметы, хотя дым застилал глаза и языки пламени лезли отовсюду. Лето было жаркое, ни капли влаги, и выстроенная из прекрасной сухой сосны дача пылала, как свеча. В. Н. Пашенная была в городе, на базаре. Когда над лесом показался дым пожара, она бросилась домой, но пока дошла, от дачи остались только пылающие головни и торчащие остовы печей.

От чего загорелся дом, так и не удалось точно установить. В верхнем этаже нашей дачи жили актеры И. С. Свищев и Н. Г. Эльский. Они ушли утром купаться и заперли дверь на замок. В их отсутствие загорелось в их комнате. Они предположили, что коробки с серными спичками, лежавшие на окне, от светившего сквозь стекла яркого солнца воспламенились. Рядом с окном стояла кровать с соломенным тюфяком. Огонь быстро охватил все помещение. Когда наша молодежь, прибежавшая из общежития, находившегося в пяти минутах ходьбы, хотела помочь спасти что-нибудь из вещей, войти в дом было уже невозможно. Все наше личное добро сгорело, мы вытащили только костюмы Малого театра. На половине Веры Николаевны оставались В. Ф. Грибунин и дочь Ирина. Владимир Федорович так испугался, проснувшись от крика: «Пожар, пожар, горите!», что у него случилось что-то с сердцем, и он упал в обморок. Девочка не растерялась, с помощью прибежавших соседей кое-как вытащила его, своих кукол и несколько казенных платьев, приготовленных для спектакля «Чародейка», висевших у Веры Николаевны. Остальное сгорело. Тогда было не так-то легко восстановить костюмы. И. Н. Попов принял горячее участие в нашем несчастье, и при его помощи нам удалось сшить костюмы, но премьеру пришлось отложить. Мы с Николаем Ефимовичем и Пашенная с Грибуниным остались в том, в чем были. Главное, сгорела вся наша обувь. Достать новую в те времена было очень трудно. Эфрос вынес из горящего дома стоявший на столе кувшин с молоком, а находившийся под этим же столом громадный мешок с обувью он не захватил. Итак, мы остались без одежды и без крова... Иван Николаевич наскоро велел отремонтировать для нас небольшую дачку на берегу Оки. В ней были выбиты стекла и сломаны двери. В несколько дней все было приведено в порядок. На одежду и обувь Иван Николаевич дал нам ордера, и Эльский поехал в Москву раздобывать что возможно. Кое-что удалось достать. Погорельцы на время поселились в коммунальной даче. Это происшествие всего на один день выбило нас из колеи, а затем мы с той же энергией продолжали работу, удачно закончили сезон и, окрыленные успехом и признанием публики, вернулись к школьным занятиям в Москву. Эфрос, уехавший раньше, не переставал в своих письмах заботиться о нас, прислал «вступительное слово» к «Грозе» и последнему спектаклю, интересовался всеми мелочами нашей жизни. Все письма его ко мне полны мыслями об Алексине. Он писал о том, что В. Н. Пашенная виделась с Южиным, говорила с ним о студии и он благосклонно отнесся к этому проекту.

Приехали все мы из Алексина в Москву окрепшие, веселые, бодрые.

На третьем и четвертом курсах с учениками занималась уже не одна я, а были еще привлечены к работе А. П. Петровский и Н. Ф. Костромской. Я же занималась еще отрывками с учениками второго курса и поставила на третьем и

четвертом курсах три действия из «Дон-Карлоса» Шиллера, одно действие из «Эроса и Психеи» Жулавского, водевиль с пением «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло», «Севильский цирульник» Бомарше, «Нору» Ибсена. Петровский поставил «Тартюфа» Мольера и Костромской — «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда.

В 1921 году в Туле в летнем театре мы играли алексинский репертуар и прибавили к нему еще «Маленькую женщину с большим характером». Этот спектакль очень порадовал меня, потому что его приготовили без моего участия сами ученики, под режиссерством Половиковой и Шамина. На показе благодаря большому волнению они играли настолько неуверенно, что Каверин и смотревшие актеры говорили, что спектакль обречен на провал. Я учла все недостатки, происходившие от чрезмерного волнения, и все достоинства, которые выступят на первый план, когда волнение исчезнет, и решила, что спектакль должен итти. Успех его превзошел мои ожидания. Этот спектакль еще сильнее укрепил мое мнение, что для учеников главное — практика под наблюдением учителя. В практической работе они находят себя, приучаются самостоятельно думать и разбираться в роли. Для творческих опытов нужно давать ученику как можно больше разнообразного материала и свободы, чтобы он на сцене почувствовал себя легко и радостно. Недаром же наше искусство называется «игрой». Я наблюдаю, как моя маленькая внучка играет со своими куклами в «маму» или в «учительницу». Она разговаривает очень серьезно, как будто все происходит на самом деле. Свои наблюдения она берет из окружающей жизни и вплетает их в ткань своей игры. Такое самочувствие должно быть и у учеников. Не надо никакого насилия или придирок к мелочам, пусть, как дети, играют в изображаемых ими людей, а затем надо постепенно будить в них мысль, направлять ее на внутреннее самочувствие, помогать разбираться в творческом процессе, искать причины ошибок и удач. Надо, главным образом, всегда поддерживать в молодом актере творческий огонь, интерес к работе, чтобы она никогда не совершалась равнодушно и не спускалась до ремесла. Каждую удачу надо радостно приветствовать, при неудаче не позволять поддаваться унынию, а разобрать ее причины и помогать бодро итти вперед, совершенствуя свой внешний и внутренний аппарат. На моих глазах под непрестанным и любовным наблюдением Николая Ефимовича и моим молодежь из робких, неопытных учеников выросла в

актеров, способных доставить зрителям художественную радость.

Тула, в которую постоянно приезжали труппы из столицы и которая видела много хороших спектаклей, оказывала большое внимание молодым актерам, охотно посещала спектакли и принимала их горячо и радушно.

Вернувшись в Москву, продолжая занятия в школе, мы одновременно разрабатывали устав Первой студии Малого театра. Большое участие в организации Студии принял артист Малого театра Сергей Аркадьевич Головин. В устав Южин включил пункт, о котором мы долго спорили, потому что считали его губительным для нашего дела, а именно: Малому театру было предоставлено право брать в свою труппу актеров Студии, ослабляя силы нашего коллектива. Мы протестовали, но безуспешно, этот пункт из устава не вычеркнули, и случилось то, чего мы ждали: Малый театр взял по окончании школы нескольких лучших наших актеров. Они продолжали участвовать в наших спектаклях, пока Студия не отделилась от Малого театра и не стала самостоятельным театром.

Сезон 1921/22 года был последним годом школьных занятий. Николай Ефимович так расхвалил Южину наш спектакль «Коварство и любовь», что его поставили в театре «Колизей» на Чистых прудах, где в то время помещался филиал Малого театра. Моя молодежь впервые выступила перед московской публикой. Весной мы играли несколько спектаклей в Новом театре, на площади Свердлова. Кроме нескольких пьес школьного и алексинского репертуара, шла еще пьеса Мольера «Ревность Барбулье», поставленная самостоятельно Ф. Н. Кавериным. В этой постановке ясно обозначились главные черты его режиссерского облика, ярко проявившиеся впоследствии во всех его комедийных постановках: влечение к стилю итальянской «комедии масок», яркой театральности, иронии, шутке, клоунаде.

Летом 1922 года все окончившие школу во главе с В. Н. Пашенной, Н. Е. Эфросом и мной поехали опять в Алексин. К нашему прежнему репертуару прибавились «Дама из Торжка» Юрия Беляева, которую самостоятельно поставили Шамин и Половикова, «За океаном» Гордина, в которой роль Эсфири играла Пашенная, «Два подростка» — мелодрама Пьера де Курсель, в которой я играла графиню де Керлоор, «Как важно быть серьезным» Оскара Уайльда, поставленная Костромским в школе, и «Шоколадный солдатик» Шоу, поставленный Кавериным.

В Алексин приехали словно к себе на родину, поселились на прежних дачах и жили немножко посвободнее, чем в 1920 году, так как были менее загружены работой. Устав Студии был утвержден, и с осени должна была начаться самостоятельная работа молодого театра. Очертания будущего были довольно туманны, но к нему устремлялись все мечты, а горячая вера в свои силы вливала бодрость и давала радостное настроение. Мы еще не знали, где будем играть, но Каверин уже начал готовить первую пьесу, которую он предполагал поставить в Студии, приурочив эту постановку к двухсотпятидесятилетию русского театра. В солнечный, ясный день мы все сидели на траве под громадными душистыми соснами. Глаза у молодежи блестели, лицо Каверина сияло; он с увлечением рассказывал об эпохе, в которую происходит действие, когда многие из бояр уже побывали за границей, заинтересовались нравами и обычаями иноземцев и пытались кое-что из них внести в русскую жизнь, еще насквозь пропитанную духом Домостроя. Каверину хотелось показать истоки борьбы, которая приняла самую яркую форму при Петре Первом, он долго готовился к беседе, прочитал и изучил много книг. Лето проходило в дружной, горячей работе. В августе приехали к нам в гости артисты Художественного театра—В. И. Качалов и В. Л. Ершов. Присутствие такого большого артиста и замечательного человека, как Василий Иванович, не только доставило нам радость, но и принесло большую пользу молодежи, которая беседовала с ним об искусстве и наблюдала, как, несмотря на всеобщее признание и окружавшую его большую славу, Василий Иванович был прост в жизни, не рисовался и вел себя как старший товарищ и друг.

Хотя он приехал отдохнуть, он все-таки согласился пожертвовать нам один вечер и участвовал в спектакле-концерте, устроенном 4 августа. Он играл Несчастливцева в сценах из комедии Островского «Лес». Во втором действии партнером ему в роли Счастливцева был И. С. Свищев, который до сих пор выступление с Качаловым считает одной из самых счастливых страниц своей театральной жизни. На репетициях Свищев не чувствовал никакой неловкости и ненужного смущения, а только радость от внимательного, простого и ласкового отношения большого актера. Ершов тоже согласился участвовать в концерте, и мы взяли в этот вечер переполненный сбор и заслужили большую благодарность публики. Для меня лично лето окончилось печально. Я заболела гриппом, который осложнился сильным сердечным припадком, уложившим меня надолго в постель. Конец алексинского сезона прошел без моего участия, и мне пришлось еще долго прожить в Алексине, прежде чем я смогла поехать в Москву. Все уехали, мы остались вдвоем с Николаем Ефимовичем, и ради нас осталась Вера Николаевна, чтобы помочь ухаживать за мной.

Репетиции «Комика XVII столетия» происходили в Москве без меня, так что начало Студии было поистине самостоятельным. Они работали одни, без всякой помощи.

В мою задачу не входит писать подробную историю Студии, находившейся сначала в ведении и в полной зависимости от Малого театра, а затем совершенно отделившейся от него и ставшей самостоятельным театром. Я буду писать, может быть, даже не в строго хронологическом порядке, обо всем, что переживала вместе с молодежью, создавшей новое дело.

Нам пришлось перенести ряд испытаний, прежде чем нас признали московская публика и пресса и мы получили возможность работать хоть в маленьком, но своем помещении.

Малый театр платил студийцам небольшую зарплату и предоставил помещение филиала в Театре имени Сафонова, на Таганке, на три спектакля в неделю. Для репетиций нам дали подвал в Малом театре, где раньше лежали старые декорации и всякий хлам.

Этот подвал, состоявший из трех довольно больших комнат, освободили и вычистили в предыдущем сезоне для «капустника», сбор с которого должен был пойти в пользу актеров, так как в то время они получали уменьшенное жалованье и им жилось материально трудно. В подвале устроили испанскую таверну, русский трактир и цыганский табор. В таверне на эстраде артисты Гоголева и Кречетов изображали в танце содержание модной тогда песенки — танго «В далекой знойной Аргентине», которую пела молодая артистка О. Д. Кашперова, теперь выступающая под фамилией Татариновой. Танцовали они выразительно и красиво, сами были необыкновенно хороши собой и эффектно заканчивали танец тем, что «он» закалывал «ее» кинжалом. Е. Д. Турчанинова и я, одетые испанками, торговали вином и закусками. Рядом, в русском трактире с расписными пузатыми чайниками на полках и пестрыми чашками, в которых подавали шампанское, изображавшее чай, торговал И. М. Москвин, одетый в русскую рубаху и пестрый жилет и загримированный. Его красное лицо с окладистой бородой и смешно выпученными

глазами смешило всех подходивших к стойке с закусками, а веселые прибаутки привлекали много публики. Под пару ему была и Марья Михайловна Блюменталь-Тамарина в ярком платье и цветистой шали, угощавшая гостей и в конце концов пустившаяся в пляс для их развлечения. В трактире играли шарманка и гармошка, смешил публику В. Ф. Лебедев, и веселье не смолкало до самого утра.

В третьей комнате наша театральная молодежь под руководством А. И. Никольского без устали пела хватающие за душу цыганские песни.

Вот этот-то подвал и отдал нам Малый театр для репетиций «Комика XVII столетия», когда главная работа над пьесой уже заканчивалась. Я одобрила все сделанное молодежью без меня. Работали они серьезно и во многом очень талантливо.

Я помню страшное волнение по поводу того, что занавес в русском стиле, написанный специально для пьесы «Комик XVII столетия», долженствовавший заменить обычный серый суконный, не был готов, из-за чего надолго задержалось начало генеральной репетиции, на которую была приглашена театральная Москва, и его вешали уже в присутствии публики. Публика снисходительно относилась ко всяким неполадкам, приписывая их неопытности и волнению молодого режиссера. На репетиции присутствовал Владимир Николаевич Давыдов, очень хваливший исполнение молодежи. «Комик XVII столетия» был поставлен 10 ноября, прошел в сезоне много раз и делал хорошие сборы. Наши спектакли в Театре имени Сафонова, состоявшие преимущественно из нашего старого репертуара и являвшиеся как бы продолжением школы, посещались публикой так же охотно, как и спектакли Малого театра.

Мы не только не принесли никакого убытка Малому театру, но вполне окупили себя.

Сезон 1923/24 года начался для нас трагически: 6 октября Студия понесла незаменимую утрату — умер Николай Ефимович. Думаю, что если бы он еще пожил с нами, то судьба театра сложилась бы счастливее.

Новый сезон мы открыли пьесой Островского «Не так живи, как хочется» в постановке Каверина. Я плохо помню ее. Я смотрела генеральную репетицию, обливаясь слезами, потому что с нами не было уже нашего дорогого друга и советчика. Плохим помощником молодежи была я в этом году. Они лишились не только Николая Ефимовича, но в значительной мере и меня.

Мы все-таки поставили новые пьесы: «Бабьи сплетни» К. Гольдони, «Дон Хилль, Зеленые штаны» Тирсо де Молина, «Гибель Содома» Г. Зудермана, «Ученик дьявола» Шоу, «Власть тьмы» Л. Толстого. Режиссировали Каверин и я, а «Дон Хилль, Зеленые штаны» ставил Р. П. Кречетов. В нашу труппу вошли новые актеры, окончившие школу Малого театра позднее первого выпуска: Н. К. Свободин, Е. М. Комаровская, С. М. Вечеслов, В. Д. Савельев, М. Гладков. В этот сезон, и особенно в следующий, самое горячее участие в жизни Студии приняла опять Вера Николаевна.

К концу сезона Малый театр отказал нам в какой бы то ни было помощи, оставив только название, связанное с его именем, и подвал для репетиций. Мы стали называться «Театр-студия Малого театра» и начали самостоятельное существование.

Весь сезон 1924/25 года прошел в скитаниях по клубам, районным театрам. Мы получали выгодные предложения из провинциальных городов, но коллектив решил терпеть все лишения, никуда не уезжать и добиться помещения в Москве. Вера Николаевна не жалела сил на хлопоты. Все обрадовались и облегченно вздохнули, когда Студии дали наконец зал, где раньше помещалось «Мраморное кино», на площади Революции, но радость оказалась преждевременной. В этом помещении не разрешили устраивать сцену. Оно осталось опять-таки только для репетиций, а играть попрежнему было негде.

Мы репетировали пьесы «Канун» А. Глебова в постановке нашего актера М. Гладкова, «Машина» Синклера в постановке Каверина и «Федька-есаул» Б. Ромашова в постановке Н. Ф. Костромского. Молодежь добилась того, что весной 1925 года в Театре имени Сафонова был назначен общественный просмотр «Федьки», на котором присутствовала пресса. Спектакль прошел с исключительным успехом. Юрий Соболев в «Известиях», отозвавшись с похвалой об отдельных исполнителях «Федьки-есаула», писал в конце: «Спектакль имел большой успех. Нельзя не пожелать, чтобы Студия, материально совершенно не обеспеченная и не располагающая даже помещением, получила бы наконец возможность хоть немного опериться». В результате этого удачного спектакля было, наконец, обещано, а с осени дано и нами отремонтировано помещение бывшего кино на Сретенке.

Открытие нового театра состоялось в субботу 24 октября 1925 года. Шла драма Ромен Роллана «Настанет время» в переводе Н. Д. Волкова.

26*

Помещение театра состояло из довольно большого фойе для публики, с большими окнами, выходящими на Сретенку, и зрительного зала на триста с чем-то мест, длинного и узкого; сцена была малюсенькая, за кулисами места никакого. Слева от сцены в небольшой закуте ютился наш оркестрик. В уборных была такая теснота, что актриса, надевая широкую юбку, уже не могла повернуться, не смяв ее. Из-за кулис на сцену пробирались боком, чтобы не задеть и не уронить декораций. Но счастье иметь собственное помещение мирило нас со всеми неудобствами.

Начали мы свое новое существование, как настоящий театр. Приняли пятнадцать человек молодежи в качестве сотрудников, которые должны были у нас учиться и в то же время участвовать в массовых сценах. Кроме актеров, о которых я уже упоминала, труппа пополнилась: А. А. Головиной (игравшей раньше в провинции), В. А. Царевой, Е. П. Шпарро, окончившим школу Малого театра, А. И. Кричко, Д. Д. Черневским, А. П. Шатовым, И. Н. Давыдовским, тоже из школы Малого театра, и Т. Ф. Волошиным — из провинции.

Заведующей Студией была В. Н. Пашенная, ее заместителем—провинциальный режиссер и актер В. А. Ермолов-Бороздин. Я избрала себе скромную роль — помогать где и в чем окажусь полезной и заниматься с вновь вступившей к нам молодежью. Первую постановку Каверин делал довольно робко, не внес в нее ничего особенно оригинального, постоянно советовался с Пашенной и со мной и плохо справился с работой над актерским исполнением. Спектакль «Настанет время» не имел решающего значения для судьбы молодого театра и прошел без шумного успеха.

В этом же сезоне поставили пьесу В. В. Шкваркина «В глухое царствование». Это, кажется, была первая пьеса молодого талантливого драматурга. Теперь имя Шкваркина известно всему Союзу, тогда же его никто не знал, он был робок, конфузлив и неуверен в себе. Пьеса начинающего автора очень понравилась начинающему театру своей сценичностью, интересными ролями. Шкваркин — прирожденный драматург; его пьесы не просто литература, а произведения для театра, — в них нет плохих ролей, много юмора, остроумия, тонкой наблюдательности и прекрасный язык. Пьеса «В глухое царствование» менее типична для Шкваркина, чем последующие, благодаря преобладанию драматических характеристик над комедийными. Поставлена она была очень просто, даже шаблонно, но сыграна хорошо. Особенно отличился в ней Н. К. Свободин, с большой характерностью и разработкой деталей сыгравший роль негодяя и провокатора Судейкина. В работе над этой ролью ему много помогла В. Н. Пашенная. Искренность и хороший драматический темперамент показал С. М. Вечеслов в роли Алаева, и искренно и обаятельно сыграла Н. С. Цветкова роль его молоденькой наивной, доверчивой жены. Пьеса Гюго «Тайна замка Кенильворт», поставленная в этом же сезоне В. А. Ермоловым-Бороздиным, для молодого театра постановка совсем неинтересная, походившая скорее на провинциальный спектакль, успеха не имела. Вслед за ней шла пьеса Смолина «Пугачев и Екатерина» — ловко смонтированные куски исторических анекдотов. Очень оригинальный и красивый макет представлял собой плетеную вычурную корзинку, нечто вроде бонбоньерки в стиле екатерининской эпохи, в которой происходили многочисленные пестрые картины пьесы. Смотрелась пьеса легко, публике нравилась и, как и все смолинские пьесы, неизменно делала полные сборы.

Все прошедшие спектакли не определяли еще лица театра. Я понимала, что если пьесы будут ставить режиссеры Малого и других театров, то получатся, может быть, и хорошие спектакли, но такие, какие можно видеть и в провинции, и в театре Корша. Нужен был молодой режиссер, вышедший из самого коллектива и способный сказать собственное слово. Я чувствовала, что им может явиться Каверин, если ему дать вполне самостоятельную постановку, никак не вмешиваясь в его работу, не подчищая и не доделывая ее. В это время Н. Д. Волков принес нам пьесу Кайзера «Кинороман». Она очень понравилась Каверину, и он загорелся желанием поставить ее.

Тот, кто не читал пьесы Кайзера, не может себе представить большой, талантливой, полной остроумной изобретательности работы Каверина. Пьеса представляет собой довольно ловко написанную мелодраму. Краткое ее содержание таково. Промотавшийся граф Стьернене женился из-за денег на Карин Братт, дочери богатого лесопромышленника. Начало пьесы застает Карин обманутой и покинутой мужем, которому не удалось воспользоваться громадным состоянием жены, потому что старик, ее отец, все завещал внуку, сыну графа, по достижении им совершеннолетия. Карин в вечной тревоге, что граф похитит малютку сына, чтобы воспитать его в своем замке и под будущее наследство занимать деньги на свою легкомысленную жизнь. Случай помогает Карин подменить своего сына ребенком пришедшей к ней нищенки,

которая получает за это большую сумму денег. Колясочку с подмененным ребенком вывозят в сад и оставляют там на солнышке. Шпионы графа похищают дитя. Сын нищенки вырастает в доме графа, как его сын. Карин со своим ребенком уезжает в Америку. Через двадцать лет она является с совершеннолетним сыном в замок Стьернене получить дедушкино наследство.

При обыкновенной постановке пьеса выдержала бы, может быть, двадцать — двадцать пять представлений и сошла с репертуара. А в Студии она прошла около двух тысяч раз, и публика не переставала наполнять театр. Каверин и актеры в сотрудничестве с молодым музыкантом С. А. Германовым и молодым художником М. В. Ковалевым сделали спектакль совершенно самостоятельно.

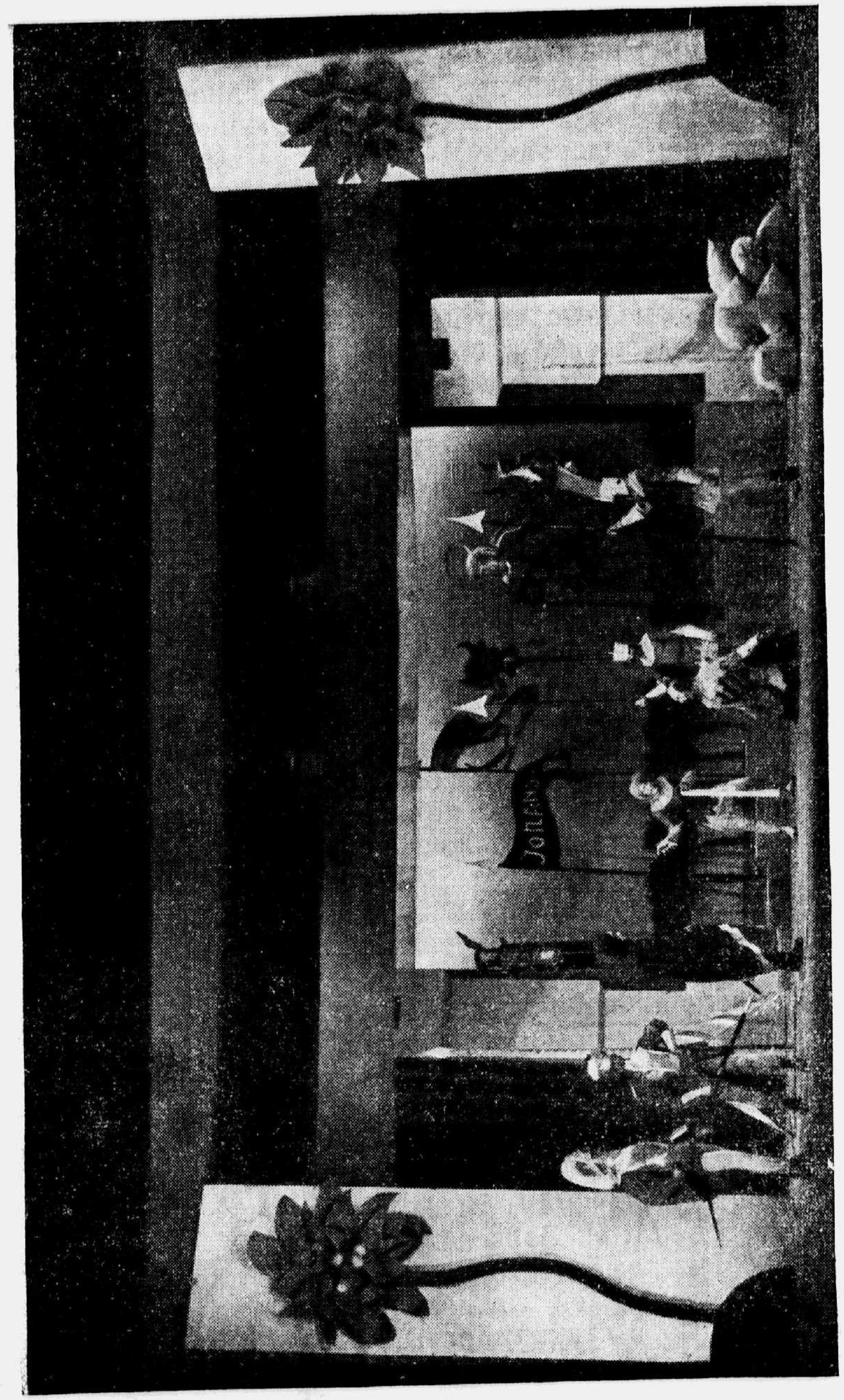
В журнале «Современный театр», говоря о путях развития Студии Малого театра, С. Марголин писал: «Каверин ищет ироническое отношение к каждому положению представления, критикует и переоценивает образ, идею, мысль, стиль своего автора. «Кинороман» — предлог для выявления иронии театра над Европой и Америкой, над наивными добродетелями и жестокосердыми варварствами, над киностилем и киноритмом». А сам Каверин в беседе с сотрудником журнала «Программы государственных академических театров» говорил следующее:

«Постановка, по-моему, заключается в том, чтобы зритель видел не только пересказ пьесы, протокольное ее изложение, а без всякой натяжки принял наше отношение к тому, что мы показываем.

Наше ироническое отношение к аристократам замка Стьернене (в содержании) и к пошловатому буржуазному западному фильму (в форме) хорошо дошло до публики «Киноромана».

Дальше Каверин подчеркивает первостепенное значение актера в спектакле и заканчивает так: «Не только внимание к актеру, а непрерывная работа с ним, обязательная особенно там, где встречается, как у нас, имя Малого театра, должны, по-моему, занимать видное место в работе нашего режиссерского молодняка».

На крошечной сценке надо было изобразить сперва роскошную квартиру богатой дочери лесопромышленника, покинутой жены графа Стьернене, а затем старинный родовой замок. В первом действии окно во всю сцену, за которым виднелся цветущий сад, придавало комнате вид очень большого помещения. Во втором действии основания толстых,



«Конец — делу венец» В. Шекспира.

уходящих ввысь колонн и края портретов предков, у которых видны были только ноги, создавали впечатление комнаты грандиозной высоты. При помощи движущихся на колесиках фур, на которых иногда перевозились с одного конца сцены на другой в одиночку и группами действующие лица, достигалось ощущение проходящей перед зрителями киноленты. На фоне черного бархата красиво выделялись не нагроможденные бестолку, нужные только по ходу действия цветные предметы. Световые эффекты, в свою очередь, сообщали спектаклю вид кинокартины. Затемнялась часть сцены, и выступали освещенные «крупным планом» фигуры и группы. Ироническое отношение к содержанию пьесы особенно ярко выражалось удачно и остроумно подобранной музыкой, под которую шел почти весь спектакль. Все двигались в ритме, что производило впечатление особой гармоничности и усиливало характеристику действующих лиц. Граф, кичившийся своим происхождением, но мот и кутила, появлялся на сцене в сопровождении легкомысленного опереточного мотивчика. Чем серьезнее и важнее было при этом его лицо, тем становилось смешнее. Графиня-тетушка и ее компаньонка, старая дева англичанка, появлялись под музыку «Во Францию два гренадера». Старый слуга в замке Стьернене выступал под напев народной песни торжественно, еле передвигая ноги, согнув колени, более похожий на заведенную куклу, чем на человека, каждым своим появлением вызывая смех. Нельзя перечислить бесконечное количество счастливых выдумок Каверина. От спектакля веяло горячим молодым увлечением, свежестью и искренностью. Актеры прониклись замыслом постановки и отлично исполнили свои роли. Главную положительную женскую роль Карин Братт играла К. М. Половикова.

Она играла женщину сердечную, сильно чувствующую, с большим характером и здравым смыслом, не растерявшуюся в положении обманутой и покинутой жены, обладающую выдержкой и большим юмором, простую, искреннюю и обаятельную. Промотавшегося графа с большой легкостью и даже блеском играл А. П. Шатов. Старую графиню-тетушку очень смешно изображала Н. М. Комаровская, а англичанку-компаньонку — М. И. Бойчевская, с острым комизмом передавшая характерные черточки засохшей старой мисс. Лейтмотивом в музыке ей служила сентиментальная «Молитва девы», которую в старину разыгрывали все чувствительные барышни. Особенно удался молодому актеру Л. Д. Черневскому старый слуга в замке Стьернене. Грим, походка были сделаны так искусно, что ни у кого не возникло сомнения в полной достоверности этого древнего старика. Нищенку играла Е. М. Нижинская, очень комичная и характерная во второй части роли, когда она приезжает в замок Стьернене получить своего взрослого сына. Настоящего сына весело и непринужденно играл С. М. Вечеслов. Т. Ф. Волошин сыграл изящного молодого человека, гордящегося своим мнимым аристократизмом и готового лишить себя жизни при неожиданном открытии, что он сын нищенки и какого-то бродяги. Барона Баренкрона, на дочери которого граф хочет женить сына, забавно играл М. Н. Гладков. Молоденькую дочь его Алису изящно и весело играла Н. В. Артемьева. Свои маленькие роли — лакея у Карин Братт — В. Калинин, и дядюшки Карин — Н. Г. Эльский сыграли выпукло и четко. После того, как исполнители сменились по многу раз, спектакль в значительной мере утратил свою свежесть. Вначале же успех у публики и в прессе превзошел все ожидания. Молодым театром по-настоящему заинтересовались, предсказывали ему хорошее будущее. Директор Малого театра В. К. Владимиров принял участие в дальнейшей жизни театра и по уходе заместителя директора, В. А. Ермолова-Бороздина, порекомендовал студии на это место Я. Л. Леонтьева. Выбор был как нельзя более удачен. Прекрасный администратор, очень тактичный и хороший человек, Яков Леонтьевич сумел правильно подойти к молодой труппе. Благодаря его умелому управлению дела шли блестяще. Он улаживал, как добрый отец, все недоразумения, возникавшие благодаря горячим темпераментам юных актеров. Как будто не вмешиваясь в художественную часть, он незаметно давал полезный совет и остерегал от ошибок.

Во второй год своего существования Студия вступила уверенно и твердо. Каверин задумал оригинальную постановку. Три пьесы Островского о Мише Бальзаминове — «Праздничный сон до обеда», «Свои собаки грызутся, чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь» — он соединил в одну, назвав ее «Похождения Бальзаминова». Идея была, по-моему, удачной. Перед зрителем в один вечер прошли все злоключения маленького, забитого, смешного чиновничка, окончившиеся женитьбой на богатой дуре Белотеловой.

Постановка была сделана в стиле цветистого лубка, чудаковатые фигуры жителей Замоскворечья с их дикими нравами были изображены с легким налетом гротеска. Режиссер задался целью осмеять их и заставить зрителя пожалеть бедного простака Мишу Бальзаминова. Этой послед-

ней задачей и режиссер и актер, игравший Бальзаминова — Н. К. Свободин, увлеклись настолько, что сделали Бальзаминова уже не смешным, каким он написан у Островского, а трагическим. В последней сцене, в которой Миша изображался дошедшим почти до сумасшествия, Островский стал подобен Достоевскому. Но, во всяком случае, постановка была очень интересной и заслуживала, по-моему, большего внимания, чем ей оказала пресса.

Я не буду говорить о всех постановках, сделанных в театре на Сретенке за этот и последующий сезоны, а остановлюсь на наиболее примечательных.

Таков «Вредный элемент» Шкваркина, который дал возможность развернуться во-всю воображению и остроумию Каверина. Талант, изобретательность, выдумка Каверина, игра актеров и музыка, сочиненная Германовым в сотрудничестве с Кавериным, — сделали из пьесы занимательный спектакль. Пятиактный водевиль Шкваркина очень остро и едко осмеивал «нэповскую» Москву и противопоставлял спекулянтам и нэпманам прирожденного пролетария-актера. На мой взгляд, в то время это был один из самых веселых комедийных советских спектаклей. Шкваркин заставляет зрителя непрерывно смеяться над комическими положениями, меткими словечками, проходящими перед ним остроумными, смешными людьми, но потом, когда зритель дома, наедине с собой, припоминает виденное, то открывает, что за смешной внешностью таится много горького, порой трагического, встают серьезные вопросы, и уж не смеяться хочется, а плакать.

Оригинально поставил Каверин комедию Шекспира «Конец — делу венец».

Оставив текст Шекспира нетронутым, он позволил себе вольно трактовать ряд образов, переводя в комический план фигуры, которые в чтении как будто не дают для этого основания, — например, короля, графиню Руссильонскую и придворных. Каверин ввел в пьесу забавные пантомимы, дал с небольшим количеством народа иллюзию толпы и проявил большую изобретательность в оформлении, изобразив на миниатюрной сцене и дворцы, и подъемные мосты, и поэтичные беседки.

Комедия Шекспира предстала перед зрителем в виде веселой поэтической сказки. Большую долю очарования придала представлению молодость актеров, их способность самим заражаться смелой шуткой и заражать ею зрителей. Очень порадовал ярким комическим талантом приглашенный в этом сезоне из школы Малого театра актер П. А. Оленев. Он обратил на себя внимание и раньше в маленькой роли жулика во «Вредном элементе». Он обладал большим сценическим обаянием и природным юмором. Впоследствии, когда публика его уже хорошо знала, от одного его появления на сцене по лицу зрителя пробегала ласковая улыбка, а в сердце рождалась готовность сочувственно принять каждое его слово.

В шекспировской пьесе он играл больного короля, которого исцеляет от болезни молодая девушка, узнавшая тайны врачебной науки от своего отца. О том, что она его вылечила, в пьесе только рассказывается. Возраст короля неизвестен. Каверин показал это исцеление в виде забавной сказочной пантомимы. На сцену вывозили Оленева — расслабленного, дряхлого старичка, еле говорившего тоненьким дрожащим голоском. С уморительной интонацией, заставлявшей весь зрительный зал смеяться, Оленев произносил слова: «Я — больной». На голове у старичка беспомощно болталась корона, а в руках был скипетр с кулаком на конце; этим скипетром он колотил по голове придворных, если они ему перечили или возбуждали его гнев. На глазах у зрителей совершалось волшебное исцеление и омоложение короля. Старичка закрывали простыней, девушка вынимала у него из груди дряблое резиновое сердце, надувала его и вставляла обратно на место. Когда простыню снимали, то вместо старичка сидел молодой король, глупо улыбался, соскакивал со своего трона и начинал весело танцовать. Вся пантомима шла под музыку и кончалась бурным плясом. Омолодившегося короля Оленев играл еще смешнее, чем старика, и я даже сейчас не могу без улыбки вспомнить его фигуру и физиономию.

Н. С. Цветкова придала образу Елены очарование сказочной прелести и своей привлекательностью особенно выделялась на фоне окружавших ее гротесковых фигур. Впечатление от этого спектакля я могу сравнить с впечатлением от «Принцессы Турандот» в Театре Вахтангова: нарочитая театральность и подчеркнутость в изображении комических фигур и положений и большая легкость, простота, искренность в изображении поэтических моментов пьесы. Я должна признаться, что удивлялась богатству режиссерской выдумки Каверина. Размеры сцены заставляли Каверина изощрять фантазию, и зрители радовались счастливым находкам режиссера. Когда спектакль «Конец — делу венец» впоследствии перенесли на большую сцену, он потерял половину своего очарования.

Ограниченность места не позволяет мне разбирать по-

дробно игру каждого исполнителя. Скажу только, что в коллективе было много талантливых людей, и с каждым спектаклем становилось все яснее, что театр имеет хорошую труппу, способную создавать интересные и значительные спектакли. Во «Вредном элементе» яркостью и сочностью игры в роли проститутки Мани порадовала В. А. Царева. Очень разностороннее дарование показал Н. К. Свободин, сыгравший Мишу Бальзаминова в «Похождениях Бальзаминова», актера Щукина во «Вредном элементе», Пароля в «Конец — делу венец».

В. Д. Савельев, еще в Театре имени Сафонова игравший такие ответственные роли, как Никита во «Власти тьмы» Л. Толстого, Петр в «Не так живи, как хочется» Островского, каждой новой ролью убеждал в том, что у нас есть актер, способный играть и драму и комедию. Интересовал меня С. М. Вечеслов, я приглядывалась к нему, но еще не совсем себе уясняла, по какому пути развернется его дарование. Налицо были большой темперамент, которым тогда он еще не научился владеть, и способность к яркой характерности.

Несомненно, что актерский материал был богатый, но Каверину, по неопытности и молодости, не всегда удавалось правильно его использовать. Нередко он делал большие ошибки. Например, по неправильному пути он повел, по-моему, Н. В. Артемьеву, очень удачно сыгравшую в Алексине и в Театре имени Сафонова несколько лирических и драматических ролей и заслужившую похвалы Н. Е. Эфроса, который ценил ее дарование. А она играла мало и неподходящие ей роли. И не раз Каверин ошибался в распределении ролей. Да и немудрено. Это — одна из самых трудных задач режиссера, требующая большого внимания, мудрого спокойствия, беспристрастия, которые даются долгими годами работы.

Самые удачные постановки — «Кинороман», «Похождения Бальзаминова», «Вредный элемент», «Конец — делу венец» — были типичны для тогдашних вкусов и устремлений Каверина. Это были спектакли насмешливые, остроумные, ярко-театральные. Среди молодежи стали раздаваться голоса, что хочется работы над более серьезными, глубокими чувствами, хочется сильных драматических переживаний, хочется познакомиться с иными методами работы, чем каверинский. Наш неустановившийся театр был еще в периоде «искания своего лица».

Каверин был бунтарь. Он не хотел подражать Малому театру и искал своего пути. Уж если его симпатии были об-

ращены к какому-нибудь театру, так скорее к театру Е. Б. Вахтангова. Среди актеров же многие остались верны Малому театру, не понимали Каверина и не соглашались с ним. Он вовсе не был упорен в своих утверждениях, как некоторые о нем говорили, и пошел навстречу желаниям труппы, пригласив В. Топоркова (тогда еще актера театра б. Корша) ставить драму Щеглова «Пурга».

Топорков вел, главным образом, работу с актерами, а основная работа по внешней постановке оставалась попрежнему в руках Каверина. Известный театральный критик Э. М. Бескин свою рецензию о «Пурге» в газете «Вечерняя Москва» начал так: «Нам уже приходилось говорить о пьесе Щеглова «Пурга» после постановки ее в театре б. Корша. Теперь ее показала молодая Студия Малого театра и оказалась по отношению к своему старшему собрату победителем».

У Корша роли играли: Оллан — В. Н. Попова (ныне актриса МХАТ), ее жениха — А. П. Кторов (ныне актер МХАТ), партизана-большевика — актер МХАТ П. А. Бакшеев (ныне умерший).

У нас роль Оллан играла К. М. Половикова, а впоследствии, в очередь с ней и очень удачно, — Н. В. Артемьева, жениха — А. П. Шатов, большевика — В. Д. Савельев. Если молодежь «переиграла» своих старших товарищей, о чем говорил не только Бескин, но и большинство видевших спектакль, в том числе и я, то, значит, она была действительно даровита, тем более, что в первых двух актах всего три действующих лица, которые должны сосредоточить на себе интерес зрителя. Это трудная задача.

П. А. Оленев до такой степени мастерски и натурально обрисовал все типичные черты, манеры, говор Улейги, что трудно было поверить, что перед вами русский человек, коренной москвич, а не тунгус.

«Летящий орел», американская пьеса, переведенная и обработанная Охрименко и Арго, была поставлена в конце сезона, весной 1928 года, нашим актером Гладковым, выдвигаемым Кавериным в режиссеры, и Топорковым. Последний полюбился молодежи. С ним легко и приятно было работать, хотя этой постановкой он увлекался менее, чем «Пургой».

Воспоминания о самой пьесе, которая мне тогда не понравилась, стерлись, но отчетливо помню фигуру американского дельца, миллионера Гендерсона, созданную Н. К. Свободиным. Я особенно приветствовала в нем отсутствие шаблона, штампа, который установился для изображения капиталистов.

Гендерсон Свободина был человеком, а не куклой, не маской, и я с радостью констатировала тонкость игры Н. К. Свободина и его актерское мастерство.

«Летящий орел» был последней постановкой театра на Сретенке. В газетах все чаще и чаще писали о том, что молодой талантливый коллектив заслуживает более удобного помещения, и в ответ на голос общественности мы получили театр в Гнездниковском переулке, где теперь находится цыганский театр «Ромэн».

Мы были счастливы и радостно настроены, во-первых, потому, что добились всеобщего признания, и, во-вторых, у нас были, наконец, хотя общие, но просторные и приличные актерские уборные, хороший зрительный зал, помещение для костюмерной, большое фойе для публики, комната за кулисами, где актеры могли посидеть, поговорить, выпить чаю, — словом, после Сретенки помещение показалось роскошным, и мы все его очень полюбили. С радостным и светлым чувством вспоминаю я первые два года работы в Гнездниковском переулке. Театр шел в гору, творческая жизнь кипела в стенах небольшого уютного театрика. Теперь я думаю, что мы напрасно ушли из него.

Популярность театра росла, а публика охотно его посещала. Внутри были бури, споры, недовольство, но были и радости общих достижений, успехов. Я занималась с сотрудниками постановкой голоса и практикой драматического искусства. Работали они со мной усердно и серьезно, посвящая занятиям свободное от репетиций и спектаклей время. При Студии Малого театра образовалась как бы своя школа. Каждую осень мы устраивали экзамен, и к нам охотно шли учиться, потому что театр приобрел много поклонников, любящих его специфические особенности.

Каверин мечтал, чтобы из среды наших же актеров вышли режиссеры, и давал пробные постановки М. Гладкову, А. Н. Кричко, Е. И. Страдомской.

Оригинальнейшая постановка «Дикаря» Вольтера в оформлении Бориса Эрдмана вызвала много споров. В то время молодые театры делали самые причудливые постановки, соперничая друг с другом часто в очень талантливой и оригинальной выдумке. Одной из таких талантливых «выдумок» Каверина и Эрдмана была постановка «Дикаря». Всю сцену занимал вращающийся барабан, сделанный из легких деревянных прутьев. Его обтягивала шелковая материя, белая и желтая вперемежку, так что получалась клетчатая поверхность. Каждая клетка была подвижна. Одна могла изобра-

жать окно, две клетки — дверь, и так далее. Иногда откидывалась целая половина барабана. Вещи, необходимые для действия, были прицеплены к этому барабану и уносились и появлялись механически, вместе с вращением, поэтому перемены совершались с молниеносной быстротой, что позволило избежать антрактов между картинами. Эрдман сделал очень красивые костюмы. Он необыкновенно умел одеть женщин, при помощи темных и светлых красок скрывая недостатки фигуры и выявляя ее достоинства. Этот художник обладает огромным вкусом.

Исполнялась пьеса хорошо. Особенно удачно играли: С. М. Вечеслов с большой наивностью, простотой и юмором — «дикаря», смешно, остро, характерно — Бойчевская — Леблуа и Иванов — патера. Этот талантливый актер, которого очень выдвигал Каверин, совершенно стушевался, перейдя в Малый театр.

Блестящая постановка и игра не были, по-моему, достаточно оценены.

Мне нравился веселый спектакль «Шулер» Шкваркина в интересном, но довольно причудливом оформлении Е. М. Мандельберга.

Я и тогда не соглашалась с теми критиками, которые считали пьесу Шкваркина «пустячком», не соглашусь и теперь. За шуточками Шкваркина, как я уже говорила, всегда есть, по теперешней терминологии, «подтекст» — много горького в его смехе и словечках.

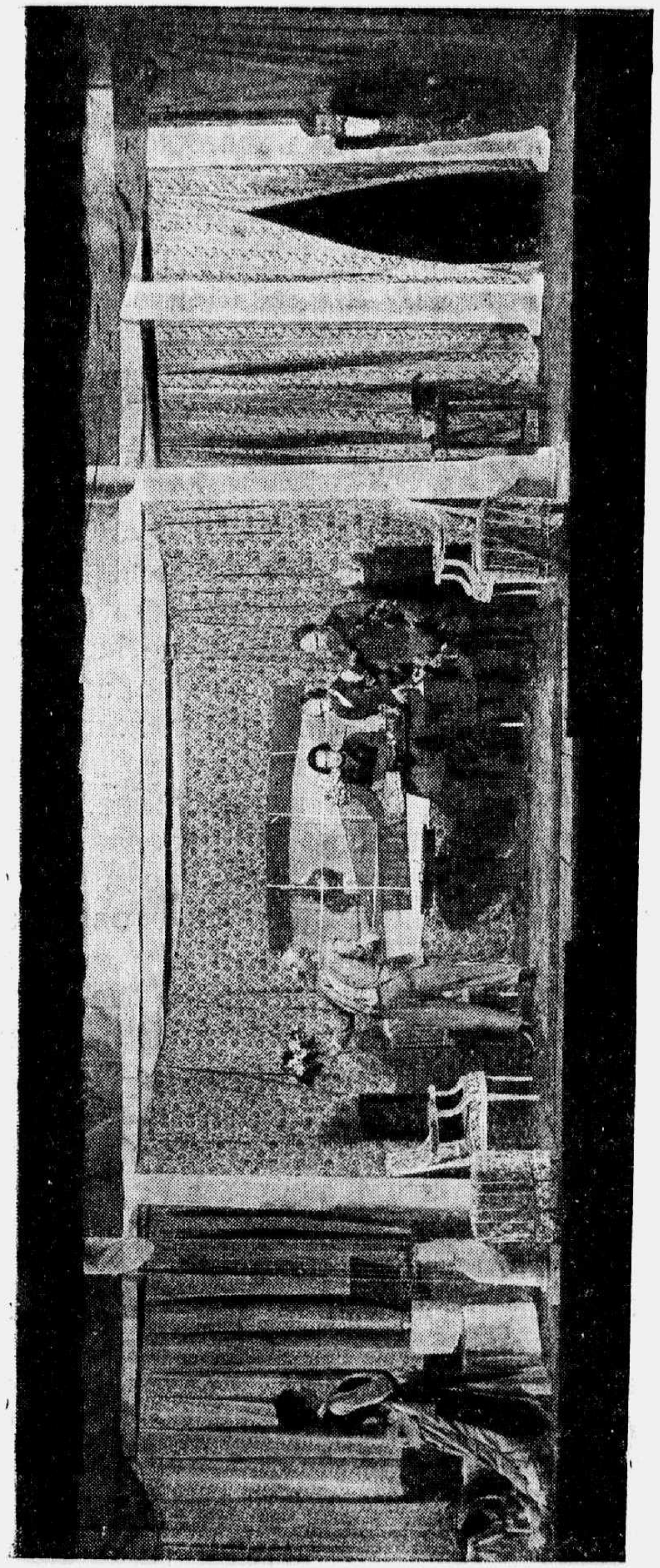
В труппе вновь стали громко звучать голоса, призывавшие Каверина к работе над более серьезным репертуаром. Многие жаждали играть драму и находили, что Каверин повторяет себя и идет своей «чисто постановочной дорогой» (как сказал в одной из рецензий Бескин), не делая упора на актера.

Каверин выслушивал все мнения и упреки с редким для молодого режиссера и художественного руководителя спокойствием и, я сказала бы, мудростью. Мы с ним много раз говорили «по душам», и он уверял меня, что вовсе не хочет подавлять актера постановкой, но актеры сами проявляют мало инициативы и ведут себя, как ученики, не принося на репетиции ничего «своего». Обо всем уже переговорено, роли разобраны, а они все ждут указаний и мало работают дома, некоторые же упрямятся и не хотят подчиниться общему плану и замыслу. В то время «постановке» действительно отводили слишком большое место. Часто какой-нибудь незаладившийся режиссерский «трюк» или оформле-

ние задерживали выпуск спектакля. И Каверин был в этом отношении не без греха. Положение его было трудное. Художественный руководитель и актеры окончили вместе школу, называли друг друга Федя, Маруся, Паша и говорили друг другу «ты». Требовалось много выдержки и силы воли, чтобы сохранить хладнокровие, выслушивая бесконечные упреки, а подчас и капризы товарищей. Самолюбие часто заставляло его упрямиться, но в душе он сознавал ошибки и исправлял их. Он продолжал из среды наших же актеров выдвигать режиссеров, которые могли быть ему настоящими помощниками. Он дал А. И. Кричко постановку пьесы «Президенты и бананы», по роману О. Генри, сделанной Г. Вечора. Постановка получилась удачная. В ней блестяще играл быстро выраставший в настоящего мастера Н. К. Свободин и очень изящна была Половикова в роли шансонетной певицы Изабеллы. К сожалению, при двух пьесах в сезон женщины имели мало работы. От отсутствия ее изнывали актрисы всех театров и высказывались по этому поводу в печати. Советские авторы почти совсем не писали интересных женских образов.

Наш театр решил вернуться к бессмертному Островскому и поставить «Без вины виноватые», чтобы К. М. Половикова, талантливейшая наша актриса, сыграла драматическую роль. Всю работу с актерами Каверин предложил Свободину, оставив себе постановку, а трактовку ролей делали совместно.

Считаю этот спектакль высшей точкой в росте и развитии Студии Малого театра. Некоторые правоверные хранители традиций ворчали на Каверина за смелость его выдумки, но все-таки не могли не признать ее талантливой и остроумной. Каверин в тексте Островского ничего не изменил, но уничтожил пролог, написанный с точки зрения актрис, игравших Кручинину, невыгодно. Актриса, играющая эту роль, либо стара для пролога, либо молода для последующих актов. Каверину пришла интересная мысль ввести новый пролог, который помог бы зрителю восстановить картину провинциального спектакля восьмидесятых годов прошлого столетия. Он воспользовался разговором Кручининой с Дудукиным, когда она ему говорит: «И я была матерью, и я видела умирающего сына, как леди Мекильсфильд, которую я вчера играла». Каверин решил вместо пролога сыграть две картины из подлинной пьесы Гуцкова «Леди Мекильсфильд», найденной им в театральном музее имени Бахрушина. Исполнителями были Кручинина, Коринкина, Незнамов, Шмага и Миловзоров. Спектакль начинался так. Заперли двери в зрительный зал



«Без вины виноватые» А. Островского.

и никого из публики туда не пускали (она толпилась в фойе). Над входом в зал красовалась надпись: «Гастроли Елены Ивановны Кручининой, идет пьеса Гуцкова «Леди Мекильсфильд» — год и число. Издали раздавался громкий грубый голос: «Прошу расступиться, дать место их превосходительствам, посторонитесь», и появлялся полицмейстер — громадный человек с большими усами, в мундире, с орденами и медалями на груди. Вслед за ним шел губернатор под руку с важно плывущей нарядной супругой, за ними сынки их — гусар и гимназист. Их превосходительства милостиво раскланивались направо и налево, рассыпая ласковые улыбки. Когда они проследовали в свою ложу, двери в зал открывались, и впускали публику. В ложах около сцены справа (от публики) помещалась семья губернатора, слева сидел Дудукин.

Введенные Кавериным лица: семья губернатора, полицмейстер и в дальнейшем помощник режиссера, суфлер, ламповщик, слуги у Дудукина, — все были лица без речей. Каверин в пьесу Островского слов, конечно, не вставлял. Тогдашний провинциальный спектакль был показан с немного преувеличенным комизмом. Ламповщик зажигал керосиновые лампы, суфлер лез в будку на глазах у публики, музыка играла попурри из русских песен и так далее.

Актеры: Царева — Коринкина, Вечеслов — Незнамов и Волошин—Миловзоров, представляя героев пьесы Гуцкова, пародировали игру провинциальных актеров восьмидесятых годов, смотрели в публику, кокетничали с ней, ждали слов суфлера, который кричал и иногда чуть не выскакивал из будки. Незнамов отличался от других твердым знанием роли, он старался показать свое знание публике, говоря быстро, не делая никаких пауз, и когда суфлер пытался «подавать» ему слова в ту минуту, как он делал передышку, он громко говорил ему, бросая гневные взгляды в суфлерскую будку: «Замолчи, я знаю».

Кручинина — леди Мекильсфильд появлялась во второй картине. Ее встречали бурными аплодисментами и бросали на сцену цветы актеры, изображавшие лиц из публики. В этой же картине появлялся Шмага, представлявший английского вельможу и так смешно одетый, что зрители громко хохотали при одном его молчаливом появлении. Он совсем не понимал слов, которые ему подавал суфлер, беспомощно смотрел в будку и говорил вместо леди «лебеди» и тому подобную ерунду.

Простота игры Кручининой звучала полным диссонансом

с фальшью и нарочитостью игры ее партнеров. Незнамов, изображавший ее сына, в ответ на ее просто и искренно произнесенный вопрос: «Как ваше имя?», отвечал: «Незнамов», забыв, что он на сцене и играет роль. Он с изумлением слушал ее простую речь и потом сам начинал говорить проще и искреннее. Это была хорошая подробность. Они словно почуяли друг в друге близких людей. Во время монолога Кручининой — леди Мекильсфильд в ложу к Дудукину входил Муров. Шум отодвигаемого в ложе стула заставил ее туда взглянуть. Ее смущение и растерянность при виде бывшего возлюбленного, отца ее пропавшего ребенка, приковывали внимание зрителей к ее отношениям с Муровым. Следующие три действия шли точно по Островскому, но необычная трактовка некоторых ролей расходилась с привычной трактовкой Малого театра.

В. Д. Савельев играл Дудукина совсем иначе, чем играли великий А. П. Ленский и его подражатели. Ленский видел в Дудукине идеалиста, безумно любящего искусство и служителей его, каковы бы они ни были. Он ласково журил их за недостатки, с добродушным юмором относился к их необразованности и некультурности. Он имел к ним «сожаление», как он сам говорил.

В своей слабости к прекрасному полу Ленский — Дудукин признавался с очаровательной улыбкой. С Кручининой он говорил много почтительнее и бережнее, чем с развязной и легкомысленной Коринкиной, с которой все же был очень мил и ласков.

Савельев, не переставляя в тексте ни одного слова, сделал Дудукина сластолюбивым старичком, очень вольно обращающимся с Коринкиной, пытающимся и к Кручининой подойти как к женщине, легко доступной. Он начинал говорить с ней почтительно только после того, как она резким жестом остановила его попытку поцеловать ее. К мужчинам-актерам он относился с высокомерным презрением и был непрочь сделать из них шутов для потехи своих гостей.

С. М. Вечеслов оригинально задумал Незнамова и местами очень хорошо выполнял свой замысел.

Некрасивый, загнанный, запуганный волчонок, которому «везде и всегда больно», он с недоверием смотрел на каждого подходившего к нему человека. Свою застенчивость и смущение он старался прикрыть напускными грубостью и ухарством. Сквозь них нет-нет, да и проглядывала его изголодавшаяся по ласке и любви нежная, детская душа, что особенно ярко проявлялось в отношениях его с Шмагой, тро-

гательных до слез, когда в конце третьего действия он плакал, доверчиво прижавшись головой к его плечу.

Кручинина в исполнении Половиковой была актрисой, привыкшей к всеобщему поклонению, еще достаточно молодой (ведь ей всего тридцать девять лет), способной и улыбаться и пошутить иногда, а отнюдь не ходячей добродетелью, сосредоточенной лишь на мысли об исчезнувшем и, быть может, живущем еще где-то сыне. Ведь уже семнадцать лет прошло с тех пор, как она потеряла сына. Бывают у нее и радостные, светлые минуты. Простая, искренняя, благородная, она особенно трогательно, сильно и оригинально играла сцену встречи с сыном в последнем действии. Она не падала на скамью, как в обмороке, а останавливалась в порывистом движении к нему. Она застывала на месте с протянутыми к нему руками, с замершими безмолвными устами и с остановившимися на нем сияющими, счастливыми глазами, потом вскрикивала: «Да, это он, Гриша, мой Гриша!» — и, заливаясь слезами и смеясь в одно и то же время, бросалась к нему, гладила его лицо, целовала глаза...

Шмагу совсем по-новому играл П. А. Оленев. Он не пошел по легкой дорожке обычных, комически истолкованных Шмаг, к которым зрители относятся как к клоунам или шутам. Он углубил роль, пожалел сам и заставил публику пожалеть забитого, бесправного, полуголодного, одинокого человечка, принужденного смешить, когда самому хочется плакать. Я считаю, что пресса недостаточно оценила это прекрасное исполнение.

Время действия третьего акта пьесы, который у Островского происходит за кулисами театра во время репетиции, Каверин перенес с утра на вечер, чтобы дать картину закулисной жизни во время провинциального спектакля. Пришлось только слово «сегодня» заменить словом «завтра», говоря об ужине, который Коринкина предлагала устроить Дудукину в честь приезжей гастролерши. Это маленькое изменение дало возможность Каверину одеть актеров в нелепые греческие костюмы. Я могла бы многое рассказать о таких спектаклях, которые я еще застала в провинции.

Во время встречи Кручининой с Муровым была сделана вставка из пролога Островского. Муров спрашивает: «Вы Любовь Ивановна Отрадина?» — «Да, я Любовь Ивановна Отрадина», — говорит Кручинина, в упор глядя ему в глаза. В это мгновение гас свет и через две-три секунды в глубине сцены, за отодвинутой ширмой, разыгрывались две маленькие сценки из пролога. Семнадцать лет назад, молодые Муров и Кручинина. Это как бы проносившиеся в их памяти две встречи. Первая, полная любви и счастья; вторая, когда он охладел, говорит о своем отъезде и она надевает ему медальон, в который вложена записка о дне рождения сына и завиток его золотистых волос. Костюмы и парики у Половиковой и Шатова были так прилажены, что они моментально превращались в молодых. Снова зажигался свет, они стояли в прежних позах, гриме и костюмах и продолжали разговор. Мне нравилась эта выдумка режиссера.

Совсем по-особенному, трогательно кончался третий акт. В полутемной уборной Коринкиной Шмага с Незнамовым остались вдвоем. Шмага уже снял с себя свой нелепый костюм, он играет на гитаре и поет вполголоса старинный романс»:

> Забудь меня, но без упрека,
> В последний раз дай руку мне.

Под тихое пение Шмаги Незнамов, еще в театральном костюме, задает ему полные душевной тоски вопросы: «Да ведь есть разница между добром и злом?» — «Говорят, есть какая-то маленькая, да не наше это дело», — отвечает грустно Шмага и, вытащив бутылку водки из кармана, предлагает ему выпить живительной влаги и залить горе и обиду, нанесенную пошлыми сплетнями о Кручининой, в чистоту и доброту которой Незнамов верил, как дитя. Оба пьют, затем Шмага поет последние строки «сердцещипательного романса»:

> Итак, прощай, мой друг суровый,
> Ты здесь не встретишь уж меня.
> Итак, прощай до жизни новой,
> Забудь меня, забудь меня... —

а Незнамов, почти рыдая, припав к его плечу, говорит: «О варвары! Что они делают с моим сердцем! Ну уж кто-нибудь мне ответит за мои страдания: или они, или она».

Под последние аккорды гитары занавес медленно сдвигался.

Коринкину играли в очередь Цветкова и Царева. Обе слишком молодые для роли увядшей провинциальной героини и гранд-кокет, которая взяла себе в любовники молоденького, смазливого актерика Миловзорова и делает ему карьеру. Но молодость была единственным недостатком обеих актрис. Играли же они совершенно по-разному, и каждая характерно и интересно. Мне больше нравилась Цветкова, актриса тонкая и изящная. Царева, очень сочная, несколько грубила роль.

В последнем действии Каверин выдумал много интересных деталей, невиданных дотоле в этой заигранной всеми театрами и излюбленной актерами пьесе.

На вечере у Дудукина присутствовали губернатор со всей семьей, полицмейстер и весь «бо-мон» (как говорит Миловзоров на своем ужасном французском языке). Все эти молчащие гости были очень выразительны и типичны. Сад Дудукина с мостиками, беседкой «Миловидой», как водилось во всех садах богатых бар, был живописен при лунном свете. Шмага и Незнамов сидели на скамье и пели выкопанный откуда-то Кавериным старинный романс «Вы не вейтесь, черные кудри, над моею больной головой», а Миловзоров подтягивал им тенорком, позируя около перил перекинутого через ручей мостика, под которым плавали лебеди.

Введенная в пьесу музыка очень искусно связывалась с репликами актеров. Так, например, оркестр у Дудукина играл смесь из русских опер и цыганских романсов, и ария князя из «Русалки» «Здесь все мне на память приводит былое» совпадала с репликой Кручининой: «Слишком много волнения я испытываю, здесь все напоминает мне мое печальное прошлое». Цыганский романс «Захочу — полюблю, захочу — разлюблю, я над сердцем вольна, жизнь на радость нам дана» приноравливался к словам Дудукина: «А пока будем жить и веселиться. Жизнь для радостей дана». Последнюю фразу он с улыбкой пел, прислушиваясь к музыке.

Под веселую, лихую мазурку сын губернатора — гусар выскакивал на сцену с Коринкиной и, щелкая шпорами, делал тур по саду.

В последнем действии участвовал хор, призванный величать гостей, состоявший из молодых девушек, служанок и работниц, одетых в сарафаны. Кухонные мужики, садовники, дворники при выходе Кручининой забрасывали ее цветами, спрятанными у них под фартуками и полами их кафтанов. В то время, как гости, пораженные и шокированные тостом Незнамова «за матерей, которые бросают детей своих», отступали от него, слуги, наоборот, приближались к нему, сочувственно глядя на него. Так мягко и в то же время ярко была обозначена рознь людей: одних — полных фальши и предрассудков, других — простых, сердечных, искренних, угнетенных своим бесправным положением и сочувствующих незаконнорожденному, сопровождаемому всюду этой позорной кличкой и не имеющему права на гражданство. Режиссерская выдумка Каверина в соединении с большой, углубленной работой Н. К. Свободина с актерами дала прекрасный, полноценный спектакль.

Уже нельзя было упрекать театр в том, что в нем режиссура давит актера. Режиссер и актеры были равны. Театр показал воочию, что в нем выросли талантливые актеры, способные играть настоящую драму и высокую комедию.

Ни одна роль в пьесе не была исполнена посредственно, все отлично или очень хорошо. Н. И. Комаровская и Е. М. Нижинская исполняли роль Галчихи, каждая по-своему, но в трактовке обеих Галчиха была старуха жадная, корыстная, полуобезумевшая оттого, что старость мешала ей заниматься выгодным ремеслом: брать на воспитание незаконных детей и обирать несчастных матерей, которые готовы отдать все, лишь бы ребенку не очень плохо жилось. Миловзоров — в исполнении Т. Н. Волошина — был хорошенький, глупенький, трусливый и в то же время наглый мальчишка.

Актеры обычно не любят роль Мурова, находя ее невыигрышной, но А. П. Шатов создавал выразительный, четкий, острый образ, подчеркивая жестокость, сухую деловитость карьериста, не гнушающегося никакими средствами для достижения желанной цели, трусливо отступающего перед силой отпора со стороны Кручининой, а затем грозящего ей мелкой местью. Н. И. Иванов из маленькой по количеству слов роли слуги Ивана делал яркий, запоминающийся образ.

Премьера спектакля состоялась в конце мая 1930 года. Репетировали пьесу месяцев пять, и мне было «приказано» не критиковать и не произносить ни одного слова. «Вы, тетя Надя, сами играли Кручинину триста раз, вы видели пьесу в великолепном исполнении Малого театра, вам все будет не нравиться, вы не будете согласны с нашей трактовкой и своими замечаниями только будете смущать и путать исполнителей и Свободина, пробующего свои силы режиссера». Я присутствовала на многих репетициях и в начале, и в середине, и в конце работы над пьесой и выдержала обет молчания, хотя много раз чувствовала, что могла бы облегчить им трудный путь рождения образа. Но я предоставила им добиваться выполнения своих замыслов собственными силами. И они добились, надо отдать им справедливость, хотя мне все-таки кое-что не нравилось в исполнении. Хотелось предостеречь их от некоторых ошибок, излишеств и безвкусных вещей, но я держала свое слово и не вмешивалась.

Успех спектакля был очень большой. После финального акта вызывали двадцать один раз — мы все считали вызовы, стоя за кулисами и приветствуя исполнителей. Каверин, я и

еще несколько человек актеров пошли в ресторан писателей, там ужинали, а потом бродили до рассвета по Москве. Лечь спать было невозможно. Я так взволнованно радовалась за театр, мое детище, ставшее после этого спектакля в ряд настоящих «взрослых» театров, имеющее и своих режиссеров, и свою богатую признанными дарованиями труппу, что вновь нервно заболела.

Большим театрам писали пьесы авторы с известными именами, а к нам приносили пьесы авторы молодые, неопытные. Мы их принимали, за неимением других. За эти годы имели некоторый успех только две пьесы: «Кто идет?» В. Шкваркина и «Миллион Антониев» Н. Градова и В. Орлова. Пьеса В. Шкваркина призывала молодежь к бдительности; в ней рассказывалось о вузовской молодежи, в среду которой попал вредитель, выкравший у профессора рукопись, содержавшую в себе данные его нового открытия. Сюжетом пьесы Градова и Орлова служила история бандита, которому удалось занять папский престол (подлинно исторический факт). Он действовал ловким обманом, подкупами, пользуясь продажностью, лицемерием духовных особ, окружавших папский престол. Пьесу хорошо поставил А. И. Кричко. Сложную роль папы-бандита сильно, с большим разнообразием играл В. Савельев. Половикова и Царева создали два разных, но красочных образа авантюристки — любовницы бандита, которую он сделал святой и пророчицей в глазах толпы, идущей в храм искать утешения в скорбях. Хитрого кардинала, знавшего, что будущий претендент на папский престол — бандит, но скрывавшего это из личных, корыстных целей, блестяще играл А. Шатов. Диалог его и Савельева в третьем действии показывал большое мастерство, которого достигли актеры сравнительно молодого театра.

В небольшом помещении публика все хорошо видела и хорошо слышала. Актеры привыкли говорить обыкновенным голосом, как в жизни, класть мало грима, играть интимно, передавали тонкие нюансы и мимикой и голосом. Ни режиссеры, ни актеры этого не учитывали, когда рвались из тесного помещения в большой театр, где, как им казалось, развернутся во-всю еще не вполне использованные творческие силы.

Похвалы прессы и признание зрителей помогли получить роскошное, светлое помещение в Доме правительства на Берсеньевской набережной.

Помещение было с большой сценой, зрительным залом на тысячу четыреста мест и просторными закулисными помещениями. Из маленькой коробочки — театра в Гнездниковском переулке — сразу перейти в грандиозный дворец было делом рискованным. Помню, как Константин Сергеевич Станиславский, очень интересовавшийся судьбой моих питомцев, узнав об этом переходе, казавшемся им всем таким радостным событием, сказал мне: «Опасная штука. То, что так пленяет в маленьком театре: богатство режиссерской выдумки для того, чтобы побеждать недостаток места на сцене, уменье выкручиваться при очень небольших материальных возможностях из трудных положений, — все это в большом театре потеряет смысл. Надо будет изменить масштабы, до́лжно стать на рельсы большого искусства. И актеры должны изменить все приемы привычной игры, начиная с голоса, кончая мимикой и жестом. Все надо переделать. Скачок слишком большой, нужно бы переход на большую сцену сделать постепенно. Возможна неудача. Вспомните, как очаровательные спектакли Первой студии Художественного театра «Сверчок на печи» и другие потеряли всю свою прелесть и аромат, перенесенные в большой театр, ставший МХТ 2».

Я сама боялась этого, и слова Константина Сергеевича запали мне в сердце и заставили его больно сжаться. Я в ту пору очень болела, врачи настоятельно требовали, чтобы я не жила постоянно в Москве и проводила, по крайней мере, три дня в неделю в тишине, ближе к природе, так что была неполноценным работником, и мои советы звучали как голос старого друга, уже не имеющего сил включиться в бури новой жизни.

Переход в Дом правительства, переименование Студии Малого театра в Государственный Новый театр были торжественно отпразднованы в день открытия — 13 ноября 1932 года. Спектаклю предшествовал пролог, смонтированный актерами Государственного Нового театра и поставленный Кавериным. В нем действовали персонажи из большинства пьес, сыгранных труппой со дня первого спектакля в Театре имени Сафонова. Затем шел в семисотый раз «Кинороман». Я приехала на открытие театра из санатория. Врачи разрешили мне эту поездку, считая, что радостное возбуждение может содействовать моему выздоровлению. Памятна мне эта дата. В этот день я получила две больших награды от правительства: почетное звание заслуженной артистки РСФСР и право на пожизненную персональную пенсию. Я была глубоко тронута и благодарна, что мои скромные заслуги были оценены.

ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕКЦИЯ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

АНКЕТА
по психологии актерского творчества
Н. А. Смирновой

Вопросы	Ответы
1. Что Вам дает первое ознакомление с пьесой для Вашей актерской работы?	1. Первое чтение пьесы дает почувствовать стиль, ритм пьесы, характер эпохи и связь образа, который я должна играть, с остальными действующими лицами; выясняется его место в общем развитии пьесы. Самый же образ чаще вырисовывается смутно, лишенный цельности, состоящий из обрывков; но даже если вырисовывается очень четко, очень часто в дальнейшей работе совершенно переиначивается.
2. Видите ли Вы при подготовительной работе образы других лиц и как они влияют на Ваше творчество?	2. Всегда вижу вполне ясно, почти так же ясно, как свой образ. Лишь в соотношении с ними отчетливо вижу и мой образ. Всегда силою фантазии вызываю ту среду, в которой приходится действовать играемому образу, представляю себе эту среду, всю обстановку во всей полноте.
3. Характер языка пьесы, его музыкальность, ритмичность оказывают ли влияние на Вашу актерскую работу?	3. Характер языка, его музыкальность и ритмичность не только влияют, но и определяют темп и ритм душевных переживаний образа. Отсюда мне всегда трудно играть пьесы, плохо написанные или плохо переведенные. Из Островского нельзя выбросить ни одного слова, ни одной частицы, потому что выпущенные слова, не говоря уже о фразах, меняют самый ритм образа и прерывают единую нить его развития.
4. Подготавливая роль, интересуетесь ли Вы преимущественно ею или всей пьесой?	4. Интересуюсь преимущественно ролью, постольку, поскольку роль есть моя непосредственная работа, но всегда в тесной связи со всей пьесой, точно учитывая место роли в пьесе.
5. Жизненное событие или Ваше собственное жизненное переживание служат ли Вам материалом для актерской работы?	5. Сознательно или бессознательно, но жизненные события или собственные переживания непременно служат материалом для сценических приспособлений, для формы выражения чувств; в процессе подготовки роли непременно опираешься на воспоминания и ищешь в них необходимых форм исполнения.
6. Отыскиваете ли Вы в себе черты роли или ищете их в окружающих Вас лицах, а также в источниках литературных?	6. Есть роли, в которых на сцену прямо переносятся мои личные черты, насколько образ совпадает с ними. Образ ярко остается в моей памяти, я всегда могу его вызвать перед собой. И несоответствие с этим образом того, какой я дала на сцене, вызывало во мне большую неудовлетворенность (например, «Родина», в которой я играла роль Магды, образ актрисы, ушедшей из родного дома и борющейся с общепринятой моралью). В ролях, в которых такого совпадения нет, производишь комбинирование наблюденных в жизни черт со своими. И, наконец, есть роли, которые подгоняешь под свои внутренние и внешние данные, так как иначе нет возможности этими ролями овладеть. Например, я играю Клитемнестру не так, как я ее вижу, но соответственно моим внешним дан-

Вопросы	Ответы
	ным. Эти данные помешали мне осуществить тот образ, который я видела, нехватило упорства, силы воли претворить себя, и я, какая есть, стремилась в сторону меньшего сопротивления. Но первый образ ярко остался в моей памяти, и я всегда могу его вызвать перед собой, и несоответствие этого образа с тем, какой я дала на сцене, вызывало во мне большую неудовлетворенность.
7. Не случается ли Вам при создании сценического образа исходить из определенного реального лица, знаемого Вами в жизни? И в какой мере выбранный образец Вас связывает?	7. Никогда не исхожу от определенного реального лица, всегда комбинирую отдельные черты, взятые из самонаблюдения и наблюдения над другими.
8. Возникает ли в Вашем представлении тип, который Вам предстоит изображать, сразу, путем непосредственного его ощущения, или Вы доходите до него путем его обдумывания и комбинирования различных слагающих его элементов?	8. Бывает двояко: сразу возникают образы преимущественно несложные или очень близкие мне по существу. Наоборот, образы, очень от меня разнящиеся, для которых нужно вполне отвлечься от себя (например, играть интриганку, кокетку и пр.), и образы, требующие большого психологического углубления, возникают лишь в результате долгой вдумчивой работы, долгого искания, подбора форм выражения.
9. Что раньше возникает — психологический, пластический или звучащий образ роли?	9. Ранее всего возникает психологический образ роли, и из него исходит весь ее рисунок. Затем возникает звучащий, и самым последним — пластический образ роли.
10. При подготовке роли не можете ли Вы установить момента, от которого для Вас оживает роль.	10. После того как текст роли усвоен, вся она логически разобрана, понята вся последовательность переживаний, выяснены все отношения к действующим лицам и событиям, наступает момент, когда совсем перестаешь думать и отдаешь весь материал в распоряжение какой-то части своего существа, стоя-

Вопросы	Ответы
	щей над мыслями, чувствами и телом, распоряжающейся и владеющей ими. Я называю эту часть творческим центром, он соединяет интуицию с сознательным умом. Вот с этого момента и оживают все значки, начертанные умом, и по ним, как по нотам, запомнившимся наизусть, творческий центр с чувством играет свою мелодию.
11. Не было ли в Вашей практике случая, что роль оживала от отдельного слова или толчка извне?	11. Роль от этого не оживает, но отдельные слова, неожиданные интонации партнера, новая вещь, появившаяся на репетиции, давали новую, более яркую окраску отдельным местам роли.
12. Устанавливаете ли Вы в период подготовительной работы текст роли?	12. Текст роли в произведениях, не подлежащих изменению (Тургенева, Островского, вообще настоящих художников слова), не меняю, но в произведениях литературно незначительных и переводных текст роли выправляю и часто вымарываю трудно произносимые места роли или противоречащие ритму.
13. При повторении спектаклей не меняются ли Вами отдельные места текста роли?	13. Конечно, меняются, когда текст проверяется на публике. На спектакле часто возникает желание изменить текст, и потом, в промежутке между спектаклями, я устанавливаю необходимые изменения.
14. Вслух или про себя учите Вы свои роли?	14. Роль заучиваю обыкновенно во время репетиций при выправлении текста, но затем наступает момент, когда роль нужно окончательно закрепить, и я делаю это в течение одного-двух вечеров дома, вслух.
15. Приходилось ли Вам пользоваться при разработке роли литературными, художественными и научными источниками?	15. Литературными и художественными — да (при подготовке роли леди Макбет, Елизаветы, вообще исторических или значительных в литературе ролей читала воспоминания актрис, смотрела картины и пр.). Научными источниками пользовалась мало.

Вопросы	Ответы
16. Представляете ли Вы себе в период подготовки внешние условия, в которых живет изображаемое Вами лицо?	16. Внешние условия обыкновенно представляются сами собой, иногда намеренно их вызываю.
17. Идете ли Вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных или Вы стараетесь приспособить себя к идеальному, по Вашему мнению, облику роли?	17. Ищу способов приспособить себя к идеальному облику роли, настолько, однако, насколько позволяют мои внешние данные. Наиболее удается такое приспособление в характерных ролях. Иногда таких способов не находится, и происходит приближение образа к своим личным данным (Клитемнестра).
18. Ищете ли Вы в тексте роли (или пьесы) или в источниках посторонних внешний облик роли (грим, костюм и т. д.)?	18. Если лицо историческое, то его портреты помогают восстановить внешний облик роли, но точной копии, конечно, не делаю. Если же лицо не историческое, то ищу его облик или в тексте, или, большей частью, в данных внутреннего порядка, в характере образа, сообразуясь с общим стилем пьесы и со своими личными данными. Так, например, изменила эскиз головного убора Иродиады, ко мне неподходивший.
19. Обдумываете ли Вы свой жест и мимику в период подготовки или они рождаются у Вас непосредственно?	19. Жесты и мимика рождаются непосредственно во время репетиций, когда роль уже начала жить, но окончательная их отделка совершается сознательно на последних репетициях в связи с костюмом, стилем пьесы, эпохой и пр.
20. Слушаете ли Вы свою речь в период подготовки, во время спектакля?	20. В период подготовки заставляю себя слушать вполне сознательно. Во время же спектакля слышу, как звучит голос, насколько верна интонация и т. д., причем уже не заставляю себя слушать, даже не хочу, но слышу непременно.
21. Подготовляя роль, выверяете ли Вы себя перед зеркалом?	21. Предпочитаю жесты, рождающиеся от внутреннего изучения стиля, поэтому к помощи зеркала прибегаю крайне редко (может быть, 3—4 раза за всю мою актерскую практику), когда по характеру образа оказывается совершенно необходимым добиться какого-то определенного жеста, и тут поневоле приходится выверять достигнутое перед зеркалом.
22. Готовя роль, видите ли себя играющей роль, и в какой мере подробно?	22. Готовя роль, вижу себя, но не очень подробно. После спектакля вижу себя вполне подробно, где и как стою, как говорю, какой внешний облик имею. Вообще же работа внутреннего переживания и работа чувствования себя «вне себя» идут параллельно.
23. Готовя роль, включаете ли Вы в свою работу в качестве подготовительных упражнений и такие моменты, каких в самой пьесе нет.	23. Отдельные моменты, каких в пьесе нет, включаю при обдумывании роли, как некоторую фантазию, но технически этих моментов никогда не выполняю.
24. Мешает ли Вам играть роль, если Вы видели ее в чужом исполнении?	24. Очень мешает и в хорошем и в дурном исполнении. Очень навязчиво вспоминаются и дурные и хорошие стороны чужого исполнения. Приятнее работать роль на чистом месте, — может быть, на самом результате это не отражается, но при подготовке роли очень мешает.
25. Какая часть работы над ролью производится Вами на репетициях, какая вне репетиций (дома) и какая для Вас существеннее?	25. На репетициях проверяю все добытое внерепетиционной работой. Дома же все работается искреннее и ярче. На репетициях происходит согласование собственного толкования роли с партнерами и режиссерским планом постановки. Существенны обе части работы.
26. В какой мере помогает или мешает Вам режиссер?	26. В начале работы режиссер по большей части мешает. Очень трудно подчинить себя его фантазии, тому, что создано не собственной творческой волей. Потом режиссер помогает как зеркало в смысле проверки моего личного замысла указанием планировки, которую сама

Вопросы	Ответы
	не найдешь, помогает осветить отдельные места роли, но это происходит уже тогда, когда прошла борьба между замыслом и актером и режиссером и когда они согласованы. Мне, например, всегда помогал Синельников, потому что он давал полный простор внутренней работе, отшлифовывал внешнюю форму исполнения и гармонизировал отдельные актерские исполнения. Режиссер же с ярко выраженной тенденцией самоутверждения, с яркой фантазией — актеру враждебен. Так было, когда режиссер Санин во имя единства собственного режиссерского замысла разрушил мои личные актерские замыслы ролей Елизаветы и Марии Стюарт и Маргариты в «Ричарде III». Таким образом, помогает тот режиссер, который дает возможность актеру раскрыться и старается замысел актера согласовать с своим планом постановки.
27. Улавливаете ли Вы существенные различия в своем исполнении на последних репетициях, когда роль уже разработана, и первом публичном спектакле (или публичной генеральной репетиции)? Не случалось ли Вам при таком первом публичном исполнении вносить существенное изменение в исполнение, в отдельные сцены или в общую окраску роли? Не можете ли Вы указать, что оказало такое изменяющее действие?	27. На первой публичной генеральной репетиции в отдельные места роли вносится очень много изменений, вся роль проверяется на публике, вносятся новые существенные моменты, но самое существо роли остается нетронутым. Вносятся изменения в зависимости от неожиданных находок партнеров, от восприятия зрительного зала.
28. Можете ли Вы по своему желанию вызвать нужное по роли состояние духа?	28. Несомненно могу, иначе нельзя было бы играть. В очень редких случаях, когда есть непреодолимая физическая усталость и играется очень нелюбимая роль, то бывает трудно бороться с нежеланием играть. Всегда нужно вызвать в себе

Вопросы	Ответы
	желание играть, иначе не будет творческого исполнения роли.
29. Нужно ли Вам для этого предварительно настроиться?	29. Для того чтобы привести себя в нужное для игры настроение, необходимо побороть косность материи, физического существа, потому что всегда мешали играть лень, усталость и т. п. Нужно достичь внутренней сосредоточенности и заставить работать творческий центр.
30. Нет ли у Вас каких-либо приемов, позволяющих вызывать сценические эмоции?	30. Нужно только успокоиться и сосредоточиться, «собраться», а для этого устремить мысли на любой предмет и не отвлекаться от него в сторону.
31. Прибегаете ли Вы перед спектаклем к искусственным возбуждающим средствам; в виде правила для Вас или в виде исключения? Может быть, Вы следили за влиянием таких искусственно возбуждающих средств на игру других.	31. Никогда. По моим наблюдениям над другими, это всегда плохо действует, дает исполнителям только иллюзию творческого возбуждения, а играют они гораздо хуже, хаотично и нелепо. Когда я однажды на сцене, по пьесе, выпила бокал настоящего шампанского, мною овладело полное нежелание играть. Творческий акт происходит в наиболее чистых частях человеческой сущности, и все загрязняющее эту чистоту препятствует творчеству, потому я никогда не прибегала к таким средствам, раньше — инстинктивно, а теперь — вполне сознательно.
32. Замечали ли Вы, что в день спектакля с утра Вы преображаетесь в то лицо, которое вечером Вы изображаете?	32. Никогда.
33. Волнение первого спектакля оказывало ли влияние на Вашу игру, и если оказывало, то какое?	33. Первое публичное исполнение, когда вся черновая работа сделана, когда прошло несколько генеральных репетиций, сопровождается боязнью за судьбу спектакля и ответственностью за него, немного ме-

Вопросы	Ответы
	шающими игре. Но в то же время возникает хорошее волнение творческого порядка, и очень благотворно влияет реакция публики. Состав публики наиболее избранной, требовательной и критически относящейся действует на меня ободряюще, но на других, по моим наблюдениям, такая публика действует подавляюще.
34. Существует ли для Вас различие (и, по возможности, какое) в исполнении роли перед наполненным или мало наполненным залом?	34. Наполненный зал приятнее, настроение лучше, возбуждение больше, но это не постоянное правило, и иногда для немногочисленной публики играю вполне сосредоточенно.
35. Как отражается на Вашем самочувствии во время спектакля: а) костюм, б) прием, в) декорации, г) бутафория?	35. Грим и костюм очень помогают движению, мимике, вообще помогают жить жизнью данного образа, но в первый раз, когда их только пробуешь, — мешают. Так, например, жест, найденный на репетициях в современном женском платье, не может быть использован в платье историческом.
36. В какой мере Вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг Вас на сцене?	36. Всегда отдаю себе отчет в нереальности происходящего на сцене. В партнере вижу актера, а не играемый им образ. Отлично замечаю недостатки грима, оговорки и т. д. На сцене происходит «двойная жизнь», но сознание того, что я на сцене, никогда меня не оставляет.
37. Обстоятельства Вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене, оказывают ли влияние на Вашу игру?	37. Совпадение в роли с переживаемым в личной жизни имеет огромное влияние. Играя 3-й акт «Последней жертвы», однажды так плакала, что пришлось опустить занавес, потому что было полное совпадение играемой сцены с моим личным переживанием. И до сих пор эта сцена наиболее волнует и меня и зрителя при исполнении мною «Последней жертвы». Вообще, когда

Вопросы	Ответы
	играю близкое себе, это дает исполнению яркость, живость и искренность.
38. Исполнялась ли Вами комическая или веселая роль в то время, когда Вы расстроены каким-либо несчастьем, и как это отражалось на Вашей игре, как отражалось на публике?	38. Конечно. Никогда не слышала, чтобы это замечала публика или чтобы это отнимало у роли необходимые краски. Однако это стоило больших усилий, и самая игра была несколько напряженной. В веселье проявлялась некоторая истеричность. Когда удается себя победить, то возникает большая радость оттого, что эта победа достигнута. Только один раз не могла себя победить. Прервала игру, и занавес пришлось опустить.
39. Приходилось ли Вам использовать в своей игре случайности спектакля?	39. Вся игра в провинции — случайность, и игра часто была на ней построена. Неожиданность всегда используется. Это дает новые детали, новые штрихи, затем остающиеся в роли. Но на большой сцене такие случайности редки.
40. Способны ли расстроить Вашу игру ошибки партнера в тексте, неожиданные изменения в мизансцене, задержка выхода и т. д.?	40. Изменения в тексте мешают и злят, в особенности, когда роль хорошо подготовлена. Они прерывают нить сценического переживания и расстраивают не столько игру, сколько сценическое самочувствие — прерывают правильный поток «второй жизни». Но иногда можно ошибки текста использовать для игры. Бывают и замешательства, когда не знаешь, что ответить на ошибку партнера.
41. Приходилось ли Вам вследствие случайного ослабления памяти импровизировать текст, и как это отражалось на сценических ваших чувствах?	41. Во время провинциальной работы текст часто приходилось импровизировать, но на самочувствии это не отражалось. Если я забываю слово, то я все же знаю, что мне нужно выразить, и легко подбираю нужное выражение даже в стихах, сохраняя ритм.
42. Чувствуете ли Вы, когда играете, настроение зрительного зала?	42. Конечно, всегда. По тому, как приняты первые слова роли, уже знаешь, как будет смеяться зал, и

Вопросы	Ответы
	чувствуешь, когда и в каком месте пьесы можно будет овладеть залом. Актеры и зрители как будто соединены нитями.
43. Как влияют на Вас рукоплескания и вызовы зрительного зала?	43. Аплодисменты очень важны. Даже тогда, когда были вызовы в середине акта, это действовало очень ободряюще и нисколько не прерывало настроения, потому что «двойная жизнь» продолжала итти своим путем.
44. Во время антрактов и после спектакля не сохраняете ли Вы невольно тон и осанку лица, Вами изображаемого?	44. Нет, не сохраняю.
45. После ухода со сцены немедленно ли Вы приходите в свое обычное состояние?	45. В зависимости от роли. Когда роль очень волнует, то не скоро приходишь в себя. Очень не люблю во время спектакля обычных разговоров и стараюсь быть собранной. В течение всего спектакля нахожусь в сильном сценическом возбуждении. Жизнь, которой живу на сцене, в антрактах не сохраняю, но стараюсь оставаться в творческом возбуждении.
46. Какое влияние оказывают на Вашу игру отзывы публики и критики? 47. Помогал ли Вам критический анализ Вашего исполнения, даваемый театральными рецензиями? Извлекали ли Вы полезные для Вашего исполнения указания? Вносили ли Вы изменения в свое исполнение под влиянием таких указаний?	46—47. Критика всегда злила своей невдумчивостью и быстротой суждений; всегда злило несоответствие между серьезностью актерской работы и несерьезностью подхода критики; восторженные отзывы всегда казались смешными. Из указаний критики никогда ничего не извлекала. Отзывы же знакомых зрителей очень помогали, и я меняла отдельные места роли, потому что тут был живой обмен мыслей и мнений.
48. Отношение труппы и партнеров к Вам лично оказывает ли влияние на Вашу игру?	48. Симпатичное и дружеское отношение создает нужную атмосферу для работы и отражается на жизненном самочувствии, но не на игре и не на актерской работе. В провинции был случай, когда неприязненное ко мне отношение партнеров заставило меня отказаться от выступления на сцене, потому что общая атмосфера совершенно противоречила творческой работе.
49. Личное Ваше отношение к партнеру оказывает ли влияние на Вашу игру?	49. Вообще не оказывало, но в любовных сценах никогда не могла играть с мужчиной, который мне физически неприятен (вплоть до того, что однажды хотела бросить труппу; не бросила только потому, что выписали другого «любовника»).
50. Считаете ли Вы необходимым сценическое переживание в самом спектакле при каждом его повторении (как это считал Сальвини) или лишь в процессе подготовки (как это считал Коклен)?	50. Самая интенсивная работа совершается во время подготовки роли, в дальнейшем партитура роли остается незыблемой, но передается роль каждый раз с другим настроением, с другими деталями. Если же спектакль не творческий и роль повторяется механически, то всегда испытываю мучительное состояние, словно совершаю какой-то грех перед искусством, ощущение ремесла.
51. Есть ли, по Вашему мнению, отличие эмоций сценических и жизненных и в чем оно, по-Вашему, заключается?	51. В сценических эмоциях есть прелесть игры, сознание, что это неправда, что ты вызываешь эмоции, а не они владеют тобой, как это бывает в жизненных переживаниях. Есть ощущение себя как инструмента, на котором играешь. В жизненных же переживаниях эмоция господствует.
52. Забываетесь ли Вы целиком в роли или в отдельных местах роли и в каких? Если Вы забываетесь, то какое впечатление производит это на публику?	52. Вообще не забываюсь, но если забываюсь, то это производит на публику скверное впечатление. Когда находишься во власти эмоции, исполнение бывает смешно, нелепо и негармонично. Например, в одной очень бурной сцене я вместе с бриллиантами сорвала с себя локоны, а однажды сняла с своего партнера бакенбарду.

Вопросы	Ответы
53. Моменты переживания на сцене вызывают ли у Вас подлинные жизненные переживания?	53. См. 51.
54. Можете ли Вы произвольно вызывать слезы, бледность, задержку дыхания?	54. Могу — это вопрос техники.
55. Что, по Вашему мнению, производит большее впечатление на зрителей: непосредственное переживание или произвольно вызванное?	55. Творческое переживание всегда вызвано мною, моей творческой силой, непосредственных переживаний нет. Вопрос всегда идет о том, имею ли я в себе достаточно силы, чтобы вызвать нужное переживание и чтобы инструмент заиграл.
56. Не замечали ли Вы, что в случае отсутствия переживания при исполнении правильное внешнее выражение переживания способствует возникновению переживания?	56. Считаю невозможным. Всегда иду от внутреннего к внешнему, иначе исполнение будет механическое.
57. Бывает ли с Вами во время игры, что часть Ваших мыслительных способностей поглощена ролью и в то же время Вы способны контролировать себя и дать отчет в том впечатлении, которое Вы производите на публику?	57. Постоянно себя контролирую, и посторонних мыслей, не касающихся пьесы и роли (о том, кто находится среди публики и пр.), не бывает. Если же они появляются (крайне редко), они означают отсутствие внутренней сосредоточенности и портят игру.
58. Совершается ли в Вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только лишь при ее создании?	58. См. 50.
59. Перечислите роли, которые Вы считаете наиболее удачными.	59. В прежнем репертуаре — Настасья Филипповна, «Счастливец» Немировича, «Полусвет» Дюма, «Красная мантия», «Измена»; у Корша — «Бог мести», «Родина»; в Малом — леди Макбет, «Идеальный муж», «Розалинда» и «Ночной туман».
60. Перечислите роли, которые Вы больше всего любите.	60. «Гроза» (больше всего люблю). «Родина», «Красная мантия», Анна в «Цене жизни» и леди Макбет и все комедийные роли, которые играла.

Вопросы	Ответы
61. Не можете ли Вы указать, за что Вы любите перечисленные роли?	61. Комедийные роли люблю за то, что чувствую себя в них легко. Очень чувствую смешные вещи, и вхождение в роль совершается без затруднений. Вообще же в ролях влечет возможность пережить жизнь играючи, влечет любопытство к жизни, к обогащению жизненного опыта. Катерину («Гроза») любила как близкий всякой женщине образ. Было интересно пережить и играть эту жизнь, отдать себя большому чувству, трагедии любви и жертвы. В «Родине» любила автобиографический момент, в «Идиоте» — сложность женской психологии, любви и гордости женщины, в «Красной мантии» — протест против несправедливости. Радовали отклики зала (играла в 1904 г.), когда заставляли повторять монологи. В роли леди Макбет хотела опрокинуть трафарет роли, к которому влек Малый театр, хотелось раскрыть обаяние и власть женщины над мужчиной (своей женственностью леди Макбет влечет мужа на преступление для удовлетворения ее личной жажды власти). В «Цене жизни» интересовала загадочная и поэтическая природа женской души. Хотелось показать, как раскрывается сердце.
62. Всегда ли любимые Вами роли признаются наиболее удачными?	62. Не всегда совпадает. «Гроза» была неудачна потому, что не подходила ни моя внешность, ни все мое энергичное существо. «Ночной туман» и «Бог мести» очень удались, хотя я их и не люблю.
63. Испытываете ли Вы во время игры на сцене особенное чувство радости и чем, по-Вашему, это особое чувство вызывается?	63. Испытываю, когда совершается процесс творчества. Когда чувствую единство с залом и происходит разговор души актера с душой зрителя, тогда достигаю того, чего хочу, и легко ввожу себя в творческое состояние.

Вопросы	Ответы
64. Получаете ли Вы больше удовлетворения от ролей, типы которых Вам симпатичны и характер коих сходен с Вашим, или, напротив, Вам приятнее изображать лиц, противоположных Вам?	64. Приятнее изображать или то, что ближе душе, или что очень противоположно, но при этом очень ярко представляя себе образ. Неприятно играть образ, который не видишь ярко или который заключает в себе переживания, вызывающие во мне чувство брезгливости.
65. Играя роль несколько раз, одинаково ли Вы ее играете?	65. Нет, всегда по-разному, в деталях, в настроении. Вполне одинаковое исполнение — случайность.
66. Влияет ли на Ваше исполнение перемена театра (здания или коллектива), чувствуете ли Вы различие в своих творческих сценических самочувствиях в зависимости от перемены театра?	66. Очень влияет. Привычный театр много значит. Перемена театра влияет всегда в дурную сторону. Играешь всегда хуже. От игры отвлекаешься. Различные мелочи мешают внутренне сосредоточиться.
67. Замечаете ли Вы тот момент в часто играемой роли, когда утрачивается свежесть исполнения? Не можете ли Вы дать более или менее определенную цифру такого спектакля. И делаете ли Вы что-нибудь, чтобы устранить это?	67. Такого момента нет. Бывает, что на спектакле роль случайно, под влиянием усталости или болезни вянет, но на следующем спектакле исполнение снова расцветает; для этого не нужно никакой новой работы и никаких новых приемов. Только очень скучные роли (роль в «Кромвеле») уже ко второму спектаклю утрачивают свежесть, начинаешь механически повторять форму переживаний. Исчезает желание играть, и освежить роль очень трудно. Подряд, без перерыва не приходилось играть. Между исполнениями ролей всегда бывали промежутки.
68. Приходилось ли Вам играть роль вновь после большого перерыва и связывало ли Вас первое Ваше воплощение роли в таком повторном ее приготовлении?	68. Через очень большой промежуток роль делается совершенно заново, и предыдущее исполнение никак не связывает и совершенно забывается. Возникает новый подход к роли (Елизавета, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера). При небольших промежутках основное зерно образа остается, хотя и вносятся новые детали.